This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

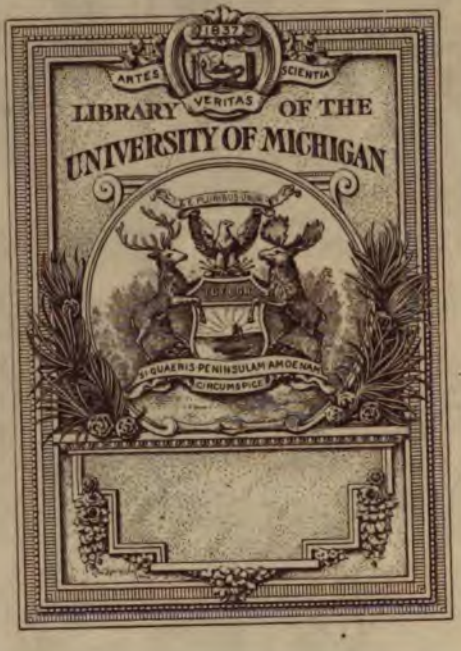
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,178,669


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

9433

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
o. ö. Professor an der Universität
München

UND

Dr. M. Frh. v. WALDBERG
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

XXIV. Heft

WILHELM MIESSNER

LUDWIG TIECKS LYRIK

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1902

Ludwig Tiecks Lyrik

Eine Untersuchung

von

Wilhelm Miessner

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1902

Alle Rechte vorbehalten.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

ELISABETH MIESSNER

geb. TOTZKE

zugeeignet

174927

Vorwort.

Als Hermann Hettner im Jahre 1849 sein Buch „die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller“ schrieb, musste er noch der Ansicht entgegentreten, nach der ein Romantiker gleichbedeutend war mit Reaktionär im politischen Sinne. Damals kam Ludwig Tieck, von Friedrich Wilhelm IV. gerufen, nach Berlin, seiner Heimatstadt, zurück; aber nichts konnte ihn bewegen, in das politische Treiben der Tage einzugreifen: ein Protest gegen die letzten Ausläufer einer ursprünglich nur ästhetischen Schule. Wenn wir indes von Romantik reden, verstehen wir nur diese künstlerische Bewegung darunter.

Nachdem Rudolf Haym 1870 das erste abschliessende Werk über die Romantiker im ganzen gegeben hat, geht in neuester Zeit die Forschung mehr noch in das Einzelne. Man gewinnt ein neues Interesse und vielleicht auch ein grösseres Verständnis in weiteren Kreisen für die einzelnen so komplizierten Individuen dieser hyperpoetischen Schule, die notwendigerweise die klassische Periode ablösen musste, so sehr sie andererseits gerade in ihr Wurzel geschlagen hatte. Am Schluss des Jahrhunderts erkennt man auch die Fäden besser, die von jenem kleinen Kreise im letzten Grunde ausgehend alle Zweige der Selbstbethätigung unseres Volkes durchziehen. Und wie er das geistige Besitztum der Klassiker durch ihre nationalen Bestrebungen ihrem Volke sicherte, so schenkte er ihm auch die Kenntnis

von dem, was andere Völker in paralleler Entwicklung erreicht hatten. Die Romantiker gaben uns so eigentlich erst den Massstab für das Eigenste, für das, was schon geleistet war und das, was noch zu thun übrig blieb. Noch mehr, man hält es auch nicht mehr für müssig, die eigensten litterarischen Schöpfungen jener Männer im einzelnen zu zerlegen, die, wenn sie sich neben denen Goethes und Schillers immerhin winzig ausnehmen mögen, betrachtet man ihre Beweggründe, als lauter, sogar erhaben anerkannt werden. Enthalten doch diese Werke vieles, auf das man in jüngster Zeit zurückgreifen zu müssen glaubt, wo es sich wieder darum handelt, einem allzu nüchtern praktischen Sinn im Volke entgegen zu treten.

So entstanden die Bücher von Poppenberg, Karr und Busse über „die Söhne des Thals", „Godwi" und „die Lyrik Novalis", endlich Johann Ranftl, „Ludwig Tiecks Genoveva als Romantische Dichtung", Graz 1899. Sie alle haben die Ansicht widerlegt, als habe die Form bei den Romantikern den Inhalt vollkommen erstickt; sie sind den geistigen Strömungen nachgegangen, aus denen bizarre, aber darum um so interessantere Werke geflossen sind.

Während nun in Novalis der Philosoph schon längst geachtet wurde, begnügt man sich bei Tieck noch immer, hervorzuheben: er sei der Dichter der Romantiker, von dem die anderen ihre Theorien erst ablasen, der aber am meisten im Formalen untergegangen sei. Zwei neuere Werke, „Studien zur Theorie des Reims", erster Teil von Alexander Ehrenfeld, Zürich 1897 und „die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker" von Emil Hügli, Zürich 1900, bringen das eine „auch nebensächliche Bemerkungen, um ein ganzes Bild der Behandlung des Reims bei den Romantikern zu haben", das andere in Bezug auf Tieck ebenfalls erschöpfendes Material.

Als Ergänzung nun zu den angeführten und dem grundlegenden Buch von Herman Petrich, „drei Kapitel vom Romantischen Stil“, Leipzig 1878, ist die vorliegende Arbeit gedacht. Es schien gerade einmal eine Untersuchung erforderlich, die zeigt, wie weit das Hervorheben der formalen Seite bei Tieck den Inhalt beeinträchtigt; beruhen doch die genannten Forschungen mit Ausnahme der Rauftlschen auf der Voraussetzung, dass das Wesentliche Tieckscher Verse in ihrer Klangwirkung bestehe und der Inhalt erst in zweiter Linie in Betracht komme. Meine Arbeit geht infolgedessen mehr auf die Analyse der Motive und der Ausdrucksmittel bis dahin ein, wo jene über Reim und Strophenbau einsetzen, indem sie nach Möglichkeit hier wie dort auf die inneren wie äusseren Ursachen seines Schaffens Wert legt. Die ersteren bestehen natürlich in den Lebensbedingungen Tieckscher Lyrik, das heisst in dem, was ihm als Künstler und als Menschen Veranlassung zu lyrischem Schaffen wurde, und die äusseren Ursachen sind dann Anlehnungen und Entlehnungen. Hierbei bin ich im ersten Teil chronologisch vorgegangen, wenigstens innerhalb jedes einzelnen Abschnittes und habe stets die Stelle der angeführten Gedichte erstens in der von Tieck selbst 1821—1823 besorgten Gedichtsammlung, Dresden, Band I—III, sodann in den Schriften, die von 1828—1829 ebenfalls vom Dichter selbst herausgegeben sind, Berlin, Band I—XVI, endlich die Jahreszahl, wie sie die Sammlung in einem angehängten chronologischen Verzeichnis nennt, zur besseren Übersicht hinzugefügt. Im zweiten Teil schienen mir die genaueren Angaben überflüssig, weil in der Wahl der Ausdrucksmittel sich die Individualität des Schaffenden gleichmässiger bethätigen wird. Bei Entlehnungen ist natürlich auch hier die Zeit in Betracht gezogen.

Nirgends habe ich mich gescheut, den Massstab anzulegen, der sich mir aus der Lektüre insofern ergab, als

ich die Gedichte ganz in der Weise auf mich wirken liess, wie wir Erzeugnisse moderner Lyriker geniessen. So am ersten konnte festgestellt werden, was wohl Tiecks Gedichten damals einen so grossen Beifall seines Kreises eingetragen hat; denn einerseits ist das Empfinden jener Zeit unserem noch nicht so fremd, dass wir es nicht bei einigem Willen und dem Wissen um das, was beide trennt, nachfühlen könnten; andererseits beobachtet man heute Strömungen, die in Bezug auf Stimmungsmalerei so viel Verwandtes mit den Theorien der Romantiker haben, dass man sich fragen muss, wo der Grund für die stetige Abweisung Tieckscher Lyrik liegt bei einer wachsenden Anerkennung der lyrischen Poesie unserer Tage.

Aus diesem Grunde schien es auch angebracht, in einer Einleitung die Theorien Tiecks, wie sie sich aus seinen Prosaschriften ergeben, zusammen zu stellen.

Endlich möchte ich an dieser Stelle nicht verfehlen, Herrn Professor Frhr. M. von Waldberg meinen Dank für die vielfachen Anregungen und Hinweise auszusprechen, mit denen er in liebenswürdiger Weise meine Arbeit unterstützt hat.

Inhalt.

Seite

Vorwort VII

Einleitung 1

§ 1. Motive.

Tiecks Lyrik innerhalb seiner Dichtung 12

Lovellton 17

Natur 34

Gedichte über die Kunst 48

Scherzgedichte 59

§ 2. Ausdrucksmittel.

Tieck ein Phantasiedichter 64

Metaphern 71

Licht und Farben 79

Klangwirkungen 85

Schlusswort 103

Einleitung.

Als Sternbald die Gemälde des alten Malers im Walde zu sehen wünscht, weil er nach dessen Gesprächen über die Kunst etwas Grosses erwarten zu dürfen glaubt, belehrt ihn der Alte mit den Worten: „Das dürft Ihr nicht, denn ich bin nicht für die Kunst geboren, ich bin ein verunglückter Künstler, der seinen eigentlichen Beruf nicht angetroffen hat. Von Kindheit auf war es mein Bestreben, nur für die Kunst zu leben, aber sie hat sich unwillig von mir gewendet, sie hat mich niemals für ihren Sohn erkannt, und wenn ich dennoch arbeitete, so geschah es gleichsam hinter ihrem Rücken.“ Hierin dürfen wir, so wenig es vielleicht zunächst den Anschein hat, ein Selbstbekenntnis Tiecks sehen; und wenn man in Betracht zieht, dass er selbst hervorgehoben hat, wie er in allen Personen des Phantasus und der Novellen immer nur verschiedene Stimmungen und Seiten seines eigenen Charakters darstellen wollte, wird man auch das Gleiche auf den Sternbald anwenden müssen. Jedenfalls stellt man leicht mit Sternbald zu grosse Forderungen an die Lyrik Tiecks, wenn man von den Gesprächen über Kunst in den kritischen Schriften und dem „Sternbald“ ausgeht — und erhält zum Schluss die Antwort des Alten.[1])

[1]) Schon einmal hatte die Lyrik in Deutschland unter einer ähnlichen Erscheinung zu leiden: vergl. „Die deutsche Renaissance-Lyrik“ von Max Frhr. von Waldberg. Berlin 1888. S. 77.

Die Gerechtigkeit des Urteils erheischt es, das Wollen eines Künstlers neben dem Erreichten in Betracht zu ziehen. Dann erst erhalten wir die angemessene Perspektive auf ihn als Erscheinung und Grösse in der Litteraturgeschichte: Das Bild rundet sich ab. Vieles, das an sich zu tadeln wäre, erhält ein ganz anderes Aussehen, wenn wir in ihm z. B. das Unvollkommene als das Streben nach einem Ziele erkennen, das allzu hoch gesteckt oder infolge von Trugschlüssen auf einer Anhöhe errichtet ist, die sich bei näherem Anschauen als Sinnestäuschung ergiebt, als ein Wolkenberg, den schwärmende Gemüter so oft mit dem Eifer des Erfinders für Erdenhöhen halten. So will ich in einem ersten Abschnitt ein Bild von Tiecks Wollen, wie es sich uns aus seinen Prosaschriften entrollt, anzudeuten versuchen. Wir lernen damit zugleich seine Stellungnahme zu dem kennen, was er auf dem Gebiete vorfand und erhalten selbst einen sicheren Ausgangspunkt für die Betrachtung seines eigenen Schaffens.

In einem Briefe an Goethe vom 14. September 1797 sagt Schiller: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: dass er sich über das Wirkliche erhebt und dass er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt.“ Niemand hat wohl diesen Satz besser illustriert als Goethe, der seine poetische Auffassung der Wirklichkeit eindeutig versinnlicht. Das Gedicht „Gefunden“ z. B. erzählt ein schlichtes Erlebnis; aber jedermann ahnt seine tiefere Bedeutung, selbst wenn seine Schulkenntnis nicht so fest ist, dass er es in Zusammenhang mit Christiana bringen kann. Das geschilderte Einzelerlebnis, gegeben unter dem Symbol des Veilchens, aus dem Walde in den Garten verpflanzt, ist eben zum Typus erhöht. Diesem beliebig herausgegriffenen Beispiel liessen sich beliebig viele andere beifügen. Und Goethe fordert vom Poeten „lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken“. Als der Improvisator

Dr. Wolff sich Goethen vorgestellt hatte, äusserte der Altmeister sich über ihn: „Wenn er zum Objektiven durchbricht, so ist er geborgen, es liegt in ihm, denn er ist nicht ohne Phantasie. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjektive Natur ihr bisschen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in Manier zu Grunde geht.“ Wir sehen hier, wie Goethe und Schiller theoretisch darauf hinweisen, dass es Sache der Dichtung sei, die Wahrheit des Realen darzustellen, wie Goethe sich Eckermann gegenüber ausdrückt. Ebenda schilt er aber jene, „die durchaus am Realen kleben“.[1])

Wie stand es nun um die Zeit, als Tieck in die litterarische Bewegung eintrat, mit den übrigen Lyrikern und im besonderen; was bot sich dem Auge des jungen Feuergeistes in Berlin? In seinen kritischen Schriften[2]) haben wir verschiedene Rezensionen aus den Jahren 1796—1798 unter dem Titel „Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher“, aus dem „Archiv der Zeit“ wieder abgedruckt. Der erste Brief enthält unter anderem folgende Kritik an Schillerscher Lyrik: „Ist es Ihnen nicht aufgefallen, dass jetzt unter den deutschen Dichtern ein Lustrum entsteht, in welchem fast alle Ideen mehr oder minder allegorisch vorgetragen werden? Man schreibt entweder Verse über abstrakte Gegenstände, und dann treten Menschheit, Aufklärung, Veränderlichkeit und so weiter personifiziert auf; oder man sucht, einem ganzen Gedichte eine allegorische dunkle Beziehung beizumischen . . . Dieser Vorwurf trifft nach meiner Meinung mehrere von den neueren Schillerschen

[1]) Vergl. „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“ von J. P. Eckermann I u. II. Leipzig 1837.

[2]) „Kritische Schriften“. Zum erstenmal gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck. Band I—IV. Leipzig 1848. Für das Folgende vergl. I, S. 78, 87, 84, 82, 108.

Gedichten gleichfalls.“ Stolbergs Beiträge und einige Oden von Voss erhalten seine ganze Zustimmung, und der Kritiker hebt immer wieder den Schillerschen Musenalmanach besonders gegen den Berlinischen als eine „angenehme Erscheinung“ hervor: „Sie werden hier viele Gedichte finden, die Sie entzücken und Ihre ganze Seele ausfüllen werden. Sie dürfen nur einige von Schiller aufschlagen.“ In „Würde der Frauen“ vermag er aber keinen eigentlichen Plan zu entdecken und vermisst einen „lyrischen und poetischen Gang“, während er nur „einen prosaischen, vernünftigen Zusammenhang“ findet. Um wie vieles prosaischer und trockener mussten einem solchen Rezensenten nun erst die Reimereien vom Prediger Schmidt aus Werneuchen[1]) und von Kosegarten anmuten, die doch nichts weiter als einen Abklatsch der nüchternen Wirklichkeit geben wollten und recht im Nikolaischen Tempo den Pegasus ritten. Da ruft er denn aus: „Können wir aber den einen Dichter nennen, der uns alle Gegenstände nacheinander aufzählt, angenehme und widrige, in ewigem Widerspruch mit unserer Empfindung Dinge schildert, welche gewiss fast jeder Mensch, wenn sein Herz nur irgend erwärmt wird, übersieht oder wenigstens schnell wieder aus seiner Phantasie wegstreicht, wenn sie ihm unvermutet vor Augen kommen?

Er fragt sich selbst, wie man die Natur darstellen dürfe und kommt zu dem Schluss: „Nicht die grünen Stauden und Gewächse entzücken uns, sondern die geheimen

[1]) Tieck hat ihn im Zerbino Schr. X, S. 319 ff in der Figur des Sandpoeten verspottet. In den Anmerkungen zum Zerbino Schr. VI, S. LI giebt er an: „Nicht lang zuvor hatte ich seinen „Almanach der Musen und Grazien“ im Archiv der Zeit kritisch angezeigt, was den Dichter so erzürnte, dass er den unbekannten Rezensenten eine Schlange nannte. Bald darauf erschien Goethes Gedicht: „Musen und Grazien in der Mark“, welches, so viel ich weiss, unbeantwortet blieb. Späterhin dichtete W. Schlegel den herrlichen Dreigesang zwischen Schmidt, Matthisson und Voss.“

Ahnungen, die aus ihnen gleichsam heraufsteigen und uns begrüssen . . Und dieses ist das wahre Idealisieren, dem alle grossen Dichter gefolgt sind, ohne dass sie es wussten, weil sie nicht anders konnten.“ Unermüdlich zerlegt er mit feinem Humor die nüchternen Machwerke der Schmidt (Prediger F. W. A.), Klamer Schmidt, Falk, Kosegarten und der Karschin, ihnen Goethe, Bürger, Schiller und Voss gegenüberstellend.

Dort finden wir auch eine Erwähnung Wilhelm Schlegels, die die Zartheit und Feinheit des Gedichtes „Zueignung zum Trauerspiel Romeo und Julie“ lobt. Es stand im Schillerschen Musenalmanach von 1798.

Lässt er sich hier im wesentlichen darüber aus, wie man nicht dichten solle, so erfahren wir in den Phantasien über Kunst und in Sternbalds Wanderungen das Resultat der mit Wackenroder in vielen gemeinsamen Plänen und Erörterungen errungenen Anschauungen des jungen Schriftstellers über das Wesen der Dichtkunst.

Der ältliche Mann, der im Hause der Gräfin „aufbewahrt wurde“ und für einen Dichter galt, ist eine Karikatur dessen, was der Kritiker Tieck erlebt hatte. Er trägt der Tischgesellschaft ein Trinklied im alten Stile vor.[1]) Rudolf Florestan verhöhnt das falsche Pathos dieses Liedes und giebt eine Probe seines eigenen Könnens. Aber auch er wird von den anderen angegriffen und muss sich verteidigen. Plötzlich, mitten im Gesange, wird der Dichter des Singens müde und bricht ab. Als man ihn darüber zur Rede stellt, ruft er aus: „Und warum muss denn alles eben einen Schluss haben; und nun gar in der entzückenden Poesie! Fangt Ihr nur an zu spielen, um aufzuhören?“ Den Scherz umkehrend, bringt er ihnen dennoch den

[1]) „Tieck und Wackenroder“, Kürschners Deutsche Nationallitteratur, Bandausgabe 69, herausgegeben von Jak. Minor. S. 276 ff.

Schluss, nachdem er sie überzeugt, dass er unnötig sei und sagt nun: „In der Kunst gar ist ja der Schluss nichts weiter als Ergänzung des Anfangs.“ Damit wollte er nur unbegrenzte Herrschaft der spielenden Phantasie in der Kunst predigen.

Franz weist an einer anderen Stelle auf die Ziele der jungen Kunst hin:[1]) „Was ich mir wünsche: in einem eigentümlichen Handwerk das auszudrücken, was mir jetzt Geist und Herz bewegt, diese Fülle der Anmut, diese ruhige scherzende Heiterkeit, die mich umgiebt.“ Mahnend sagt er zu Rudolf: „Wenn Du nicht so leichtsinnig wärst, solltest Du ein grosses Wundergedicht erschaffen von gaukelndem Glanz und irrenden Klängen, voll Irrlichter und Mondenschimmer.“ Und endlich:[2]) „Wir sind mit allem zufrieden, wenn es nur gemütlich ist, warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen.“

Das heitere Spiel der Gedanken und Gefühlsassociationen, die Selbstbethätigung der poetischen Laune, wird als das göttliche Vorrecht des Sängers angesehen, aus dem in solchen Augenblicken des Schaffens der tiefste Sinn des Lebens spricht: er ist das Medium einer Offenbarung der Natur, denn er versteht die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf. Nicht etwa den Unsinn wollen die Romantiker mit solchen Aussprüchen auf den Schild ihrer Dichtung erheben, sondern den tieferen Sinn. „Wozu Worte? Wer versteht die Rede des anderen?“ sagt der Greis

---

[1]) a. a. O. S. 261.

[2]) a. a. O., S. 344, vgl. Novalis Werke, herausgegeben von Meissner. Leipzig 1898. Band III, S. 37. „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang jedoch mit Association, wie Träume, denken; Gedichte, die bloss wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen.“

resigniert zu Sternbald.[1]) Der Dichter mag sich nicht begnügen, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen darzustellen. Er will mehr: er versucht durch sie hindurch zu dringen und das Chaos ihres Werdens anzudeuten, dem der Künstler allein im Irrgarten von Klängen, Lichtern und Farbentönen näher ist als irgend ein Menschenkind. Hier wird die Poesie zur Religion. Als Priester der Menschheit wollen sie ein grosses Wundergedicht schaffen und der armseligen, am Kleinsten haftenden Alltagsseele einen feenhaften Ausblick auf das verlorengegangene Paradies eröffnen.

In diesem Eifer werden denn auch die Grenzen der Künste untereinander vollkommen verwischt. Franz giebt die Beschreibung eines Gemäldes, die viel eher der Kern eines lyrischen Gedichtes ist.[2]) Überall werden bei Beschreibung der einen Gattung Parallelen zu den anderen gezogen und bewertende Ausdrücke geradezu in den anderen gesucht. Aus tief innerem Bedürfnis nach wahrer Kunst geht auch hier der junge Tieck allen voran und schiesst nicht selten über das Ziel hinaus; nicht zum mindesten veranlasst durch die allzu glatten Erscheinungen auf dem Gebiete der schönen Litteratur. Das feinsinnige Empfinden des jungen Dichters geriet über den Zeitgeschmack, der dem Nicolaischen Aufklärichт huldigte, nicht wenig in Aufregung. War er doch selbst mit dem Litteraturpapst in Berlin in eine zu nahe Verbindung getreten, als dass er das mit ihrer kleinen Menschenwahrheit sich brüstende Philistertum nicht durchschaute. Friesen[3])

---

[1]) a. a. O., S. 403, vergl. Novalis a. a. O., S. 7: „Wie oft fühlt man die Armuth an Worten, um mehrere Ideen mit einem Schlage zu treffen."

[2]) a. a. O., S. 272. Vergl. Schr. V, S. 478.

[3]) „Ludwig Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—1842" von Hermann Frhr. von Friesen. Wien 1871. II, S. 87.

hebt wiederholt hervor, dass der Widerspruch gegen eine ganze Zeitströmung ein so empfängliches Gemüt bis zum Äussersten reizen und vieles erzeugen musste, was uns in seiner Richtung wieder übertrieben erscheint.

Während Goethe und Schiller darauf hinweisen, der Stoff solle in der inneren Form aufgehen, ohne darin zu verschwinden, wollen die Romantiker in der Absicht, die reinste Kunst zu erstreben, alles Erdenwirkliche verschwinden lassen und nur jener Reihe von Empfindungen und Stimmungen den Tempel der Dichtkunst offen halten, die in empfänglichen Gemütern angeregt wird, wenn sie verklärten Auges in die Wirklichkeit schauen. Erhielt man so ganz neue Perspektiven für das eigentlich Poetische in der Poesie und die Möglichkeit, in das Geheimnis der Erscheinungen selbst vorzudringen, bahnte man mit solchen Theorien den Weg zu einer Kunst, die die Seelenregungen in ihrem ersten Entstehen belauscht, zu der tief heimlichen eines Maeterlink und dessen Vorläufer Novalis, so durfte man doch nicht glauben, mehr fürs Volk zu dichten als die Klassiker. Jene entfernten sich von der Volksdichtung, weil sie in Stoff und Form auf die Antike zurückgriffen, Tieck that es trotz seiner Bemühungen und Erfolge, das deutsche Altertum wieder zu beleben, durch solche Theorien über Kunst, die in das naive gegenständliche Empfinden des Volkes zu tragen, immer misslingen muss.

Mit welchem Ernst gerade Tieck darauf ausging, die Poesie seiner Zeit aus seinem innersten Empfinden heraus zu beleben und neue Gesichtspunkte für das Schaffen des Künstlers zu finden, davon giebt uns jede seiner nicht nur für den landläufigen Geschmack bestimmten Jugendschriften ein beredtes Zeugnis. Aber das Gezwungene tritt uns auch hier entgegen, und der Subjektivismus wurde weniger aus einem neuen eigenartigen Erleben der

Aussenwelt geschöpft, als aus einem zum Zweck künstlerischen Arbeitens gesuchten Phantasiespiel. So führte auch die Absicht, Sinn und Klang der Worte einander recht nahe zu bringen, damit der Ton die Bedeutung oder besser den Gefühlswert des Begriffes schon im Ohre erzeuge — gleichwie die Musik ja zu uns spreche —, zu jenen Klangwirkungen, die fast von allen Romantikern übernommen sind. Aber ein konsequentes Übersehen der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten liess Tieck auch hier gleich am weitesten gehen, bis hin zur Umkehrung des Satzes: Wie man Klangwirkungen in der Poesie verwendet, so können die Instrumente in die Sprache der Dichtung übersetzt werden.

Im Sternbald heisst es von solchen Gedichten:[1]) „Sie sollten gleichsam die Accente sein, in die diese Instrumente freiwillig übergingen, wie sie als lebendige Wesen sprechen und sich ausdrücken würden." In gleicher Weise will er die Blumen zum Gegenstand der Poesie machen; wenn er sich auch vollkommen klar darüber ist, dass es freilich immer nur ein Charakter in allen diesen Dingen ist, den wir als Menschen wahrzunehmen vermögen. An Dantes grosses Gedicht anknüpfend, glaubt er, „es liesse sich vielleicht eine Offenbarung über die Natur schreiben voller Begeisterung und mit prophetischem Geiste durchdrungen". Sogleich folgt ein Wechsellied nach Art der spanischen Poesie, angefüllt mit Allegorien, die er doch an Schiller getadelt hatte, ihm aber in dieser Form und aus der selbst empfundenen Begeisterung für die alles durchdringende Gottesliebe, die sich im Frühling offenbart, als durchaus erstrebenswert erscheint. Es handelt sich eben nur darum, auf jeden Fall poetisch zu sein oder religiös, was sich fast deckt. Er weiss wohl, dass es die meisten Menschen

[1]) a. a. O., S. 284.

zu phantastisch finden. „Wer es nicht mitfühlt, dem ist es auch nicht zu beweisen“, antwortet er darauf. Wie er den Frühling eine Morgenbegeisterung nennt, die die Natur selbst nicht lange aushält, so wünscht er sich nur einmal die Kraft, im hellsten Bewusstsein solche Schätze aufzubewahren. dadurch. dass er sie in Töne und Gesänge bannt. Die Kunst ist ihm ein Vorhimmel, in dem die Läuterung, die man sonst dem Fegefeuer zuschreibt, durch wehmütige Wonne geschieht.[1])

In solchen trunkenen Worten tritt uns das Reinste und Schönste seiner Schriften entgegen: die Persönlichkeit des jungen Dichters spricht zu uns voll liebenswürdigen Humors und ernsten Wollens, eine Morgenbegeisterung selbst. Das ist der Boden, in dem die Böhmesche Philosophie Wurzel schlagen konnte, sowie die Hingabe an alles deutsche Wesen, an die mittelalterliche Weltanschauung überhaupt. Das Jahr 1803 bildet auch hier den Höhepunkt. Da giebt er die Minnelieder heraus, mit einem Vorwort, das ganz seine Begeisterung für ihre zarte Künstlichkeit ausspricht:[2]) „Darüber haben die meisten dieser Gedichte eine so liebliche Art gewonnen, dass man das Notwendige und Zufällige davon nicht mehr unterscheiden kann.“ Von hier bis zu der Ansicht, dass alles auf eine angenehme Art vorgetragene Zufällige einer tieferen Notwendigkeit gehorcht, ist nicht mehr weit. Ebenda entdeckt unser Romantiker die grösste Mannigfaltigkeit nicht nur in Silbenmassen und Reim, sondern sogar in der Sprache selbst, die sich dem poetischen Tonfall zu Liebe der grössten Willkür erfreut.

---

[1]) Vergl. Minor, S. 299.

[2]) „Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter“, neu bearbeitet und herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin 1803. Das Vorwort wieder abgedruckt „Kritische Schriften“ I, S. 185, die angeführte Stelle: Minnelieder S. XIII.

So fand er sich überall bestätigt: Wackenroder, Novalis, die altdeutschen Sänger, die grossen Romanen und die Mystik geben ihm tausendfach Anregungen. Nicht dass er aus ihnen fremde Elemente in sich aufsog; vermag doch nur ein kleiner Geist das in sich hineinzutragen, was seiner Natur zuwider ist. Jedes bedeutende Talent sträubt sich dagegen, sucht aber mit um so findigerem Geist aussen für das Bestätigung und klare Formen, was unklar und noch verworren in ihm selbst zum Lichte drängt.

§ 1.

Motive.

Tiecks Lyrik innerhalb seiner Dichtung.

Wenn man bei Köpke[1]) liest, wie der Knabe, der des Vaters Büchersammlung schon längst durchgelesen hatte, den „Hamlet“ erhält und auf dem Schulwege im nebligen Wetter im Lustgarten unter Bäumen beim Schein einiger kümmerlicher Öllaternen zu lesen beginnt, wie er von der Lektüre so gebannt wird, dass er sich erst wiederfindet, als Hände und Füsse fast erstarrt, er selbst ganz durchnässt ist, fällt einem sogleich die sensible Rezeptivität dieses Kindes auf. Wenn man weiter sieht, dass sich die Empfänglichkeit bis zur Nervenüberreizung ausbildete,[2]) so glaubt man schliessen zu dürfen, dass gerade seine lyrischen Produkte auf Selbsterlebnisse zurückzuführen sein müssten. Das ist indes nicht mehr der Fall, als bei jedem anderen Werk unseres Dichters. Selten wurde seine Lyrik

[1]) „Ludwig Tieck“. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen von Rudolf Köpke. I und II. Leipzig 1855. I, S. 42.

[2]) Vergl. „Briefe an Ludwig Tieck“, ausgewählt und herausgegeben von Karl von Holtei. I—IV. Breslau 1864. IV. S. 189 ff. Tieck hatte im Freundeskreise in Göttingen ohne Unterbrechung einen Nachmittag und eine Nacht einen zweibändigen Roman vorgelesen und fiel schliesslich in heftigem Nervenfieber auf sein Bett. Darüber macht ihm Wackenroder die ernstesten Vorwürfe.

ganz Selbstzweck, unmittelbarer Ausdruck seines Erlebens, wie wir es bei Heine und Lenau immer wieder beobachten können.

Wenige ausgenommen, sind seine Gedichte Stimmungsmalerei innerhalb eines grösseren Werkes, angeregt durch den Stand der Erzählung oder Ausdruck des Seelenzustandes einer Person und dann wohl auch Mittel zu ihrer Charakterisierung. Hier gelingt es ihm oft, den Gang der Handlung durch ein freieres Spiel der Phantasie, die sich dann in ein Gedicht ergiesst, angenehm zu unterbrechen; oft aber auch wird die schon phantastische Art unseres Dichters durch lyrische Einlagen noch überboten, und es verflüchtigt sich alles in ein holdes Klanggewirr. Wie aber schon solchen Gedichten das Gegenständliche einer etwa erlebten oder auch nur gesehenen Situation abgeht, so stehen die ausserhalb eines grösseren immerhin bindenden Zusammenhanges geschaffenen Lieder oft ganz und gar in der Luft.[1]) Eine wie rühmliche Ausnahme die Reisegedichte machen, die ja wirklich Erlebtes bringen, erhellt, von hier aus betrachtet, um so mehr.

Der junge Tieck war früher Schriftsteller, als er Dichter wurde, und so haben wir von ihm nicht einmal eine Jugendlyrik im eigentlichen Sinne. Köpke[2]) bringt eine Nachlese von Gedichten aus den Jahren 1790—95. Sie enthält ein lyrisches Idyll, „Das Lamm", aus einem kleinen unvollendeten Drama, „Lieder eines Gefangenen", ein „Jagdlied" aus einigen dramatischen Scenen und die Paramythien, eine Nachahmung Herders, sowie Über-

[1]) Hettner. „Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller", Braunschweig 1850, S. 60 hält die reine Lyrik der Romantiker mit Ausnahme der von Novalis meist für ungeniessbar; das ist wie im folgenden einzuschränken.

[2]) „Ludwig Tiecks nachgelassene Schriften." Auswahl und Nachlese, herausgegeben von Rudolf Köpke. I—II. Leipzig 1855.

setzungen aus Ossian, die Friedrich Rambach in seinem Roman „Die eiserne Maske“ benutzt hatte: Anlehnungen und Nachdichtungen des lernenden Künstlers, die keinen Platz in der Sammlung erhalten haben. Zu ihnen gesellt sich aus dem Jahre 1799 das Gedicht „Kunst und Liebe“, ebenfalls in der Nachlese, aus dem Schillerschen Musenalmanach, dessen antike Haltung später dem Dichter widerstrebte.

Die früheste freie Lyrik in der Sammlung fällt in das Jahr 1895, „Gruss dem Frühling“ (III, 36), denen im nächsten Jahre zwei im Schillerschen Musenalmanach zuerst veröffentlichte Gedichte, „Der neue Frühling“ (I, 7) und „Auf der Reise“ (I, 117) folgen. Ebenfalls dem Jahre 1796 gehört als selbständiges Gedicht „Nacht“ (I, 115) an, das nebst dem berüchtigten „Zeichen im Walde“, erst 1801 gedichtet, seine erste Conception Reiseeindrücken einer mit Wackenroder in diesem Sommer unternommenen Fahrt nach Dresden verdankt.[1]) Der sehr zahlreichen Lyrik in den Phantasien über Kunst, dem Sternbald, Zerbino und dem Phantasus aus den beiden folgenden Jahren stehen als freie Produkte nur das konventionelle „Schifferlied der Wasserfee“ (I, 181), das „Duett“ (III, 60), „Schäfergesang“ (III. 62), die tiefempfundenen Gedichte „Zweifeln und Zagen“ (II, 220), „Frühe Sorge“ (III, 86), alle aus dem Jahre 1797 und „Liebesgegenwart“ (II, 198) aus dem Jahre 1798 gegenüber. Im Jahre 1799 finden wir das erste Sonett „Andenken“ (I, 244) und die „Blätter der Erinnerung“ (II, 71 ff.), ein Scherzsonett „Trost“ (II, 268) 1800; „Die Heimat“ (I. 226), die Gedichte über Musik (II, 1 ff.) und „Der Garten“ (I, 24) zeugen von einer selbständigen Anregung. In der folgenden Zeit treten die Sonette aus dem Roman Alma als eine Lyrik hervor,

[1]) Vergl. Köpke, Erinnerungen. I, S. 219 u. 250.

die doch wieder unter sich einen Zusammenhang, ein grösseres Ganze aufsucht. Die grosse Pause im Schaffen Tiecks 1804—11 ist für die lyrische Muse die günstigste insofern geworden, als 1805 die Reisegedichte entstehen. Ihnen schliessen sich als alleinstehende Erzeugnisse eine Reihe von Romanzen, Scherzgedichten und Gelegenheitsgedichten an. Mit der Übersiedelung nach Dresden und der Periode der Novellen versiegt die lyrische Produktion ganz.

Soviel dürfen wir aus diesen Thatsachen schon folgern, dass Tieck in den meisten Fällen für seine Gedichte nicht ein Erlebnis Anlass wurde, wie wir bei der Goetheschen Lyrik von einem solchen sprechen dürfen. „Sternbald's Wanderungen" beginnt mit dem Abschied der beiden Freunde voneinander. Ihnen fällt die Trennung recht schwer; da ermannt sich der Ältere, Sebastian, zu einem mutigen Wanderlied. Der beabsichtigte Widerspruch zu der in ihnen starken, wehmütigen Stimmung erzeugt also hier das „Lied vom Reisen" (I, 77). Zu Beginn des zweiten Teiles wird in einem fingierten Citat aus einem alten Buch der Frühling gepriesen und im folgenden wiederholt das Keimen und Blühen in der Natur als das erhabenste Zeugnis der Liebe hingestellt.[1]) Eine Ergänzung zu diesen Prosahymnen oder ein Überleiten in die rhythmisch geregelte Form des Verses sind die beiden hier eingeschobenen Lieder, „Frühling und Leben" (I, 12) und „Frühlings- und Sommerlust" (I, 221). Dass die Lovelllieder im engsten Zusammenhang mit dem Prosatext stehen, indem sie aus der Stimmung des Briefschreibers heraus geschaffen sind, beweisen schon die Titel: „Der Ungetreue", „Melankolie", „Der Egoist", Rausch und Wahn" u. s. w. Es würde zu weit führen, in jedem ein-

[1]) Vergl. Minor, S. 259 u. 261.

zelnen Falle die Weiterdichtung [1]) nachzuweisen, mag sie nun eine kontrastierende oder ausführende sein, genug, dass sie typisch für die Lyrik Tiecks ist. Zwar nicht fremde Poesie, sondern die eigene Prosa dichtet er in Versen weiter. Weil ihm die Lyrik am ehesten geeignet scheint, dem gewagten Spiel der Phantasie zu folgen, verwendet er sie dort, wo die Erzählung oder der Dialog jene Sphäre erreicht.

Mehr noch als an Goethes Wilhelm Meister dürfen wir hierin eine Anlehnung an Dantes „Neues Leben" sehen. W. Schlegel erläutert einmal die eingelegten Sonette Dantes. [2]) „Auf diese Art flicht er viele Sonette und Canzonen in das Buch ein, und immer so, dass er die Empfindungen, die aus den Gedichten athmen, vorher, als wirklich gehabt, zu beschreiben sich bemüht." Wenn Tieck auch durch solche Verwendung der Lyrik, die wir heute als selbständige Gattung behandelt wissen wollen, die freie Stoffwahl, sowie das innere Ausreifen auf diesem Gebiete gewaltsam einschränkt, so wird der Mangel bei einem so vielseitigen und in seiner romantischen Periode so fruchtbaren Dichter einigermassen durch die Fülle der in seinen Werken vorhandenen Motive wieder ausgeglichen. Auch meinte er, so die Grenze zwischen den einzelnen Teilen der Poesie aufzuheben. Dennoch unterliegt die Berechtigung, die Gedichte einmal als selbständige Kunstwerke zu betrachten, keinem Zweifel, besteht ihr Zusammenhang mit den Werken doch nur in der ersten, aus diesen empfangenen Anregung, der goldenen Brücke, auf der sie sich

---

[1]) R. M. Werner, „Lyrik und Lyriker". Eine Untersuchung, Hamburg und Leipzig 1890 (S. 215) nennt Weiterdichtungen solche Gedichte, welche sich direkt an fremde Dichtungen anschliessen, um sie zu ergänzen.

[2]) „August Wilhelm von Schlegels sämmtliche Werke", herausgeg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846. III, S. 209.

sogleich in das Märchenland einer frei sein wollenden Phantasie begeben. In ihnen wird sich der Subjektivismus des Romantikers am meisten ausleben, und wir erhalten gerade von dessen Art eine Vorstellung, wenn wir die Lieder allein betrachten. Wie hätte endlich der Dichter sie auch, losgelöst von der grösseren Einheit der Schriften, herausgeben können? —

Lovellton.

Als Tieck seinem Freunde Wackenroder das einaktige Trauerspiel „Der Abschied" geschickt hatte, schrieb der Freund dem Autor im Januar 1793:[1]) „O lass doch die Reimerei sein! Hier ist Dein Wirkungskreis, im Feld des Tragischen und der trüben Melankolie." Das Wort Reimerei bezieht sich auf jene flüchtig und nachlässig gearbeiteten Sachen, bei denen die Menge das spärliche Honorar Nicolais einigermassen in die Höhe treiben musste. Jedenfalls hat der Freund darin recht, dass er den Wirkungskreis des jungen Dichters in der Schilderung des Tragischen und der Melankolie findet. Hier war es schliesslich doch sein eigenstes Wesen, das er gestaltete. Die schönsten Märchen des Phantasus rufen eine gruselnde Spannung hervor, wie sie später nur von E. Th. A. Hoffmann noch übertroffen wird. Ebenso ist es in der Lyrik das Gebiet des trüben Brütens, des Zweifels, des Schreckens, des Rausches und Wahnes, in dem Tieck seine Triumphe feiert. In solchen Stimmungen steigert sich die Begeisterung des Schaffenden meist zum Gedicht, wo sie rhythmisch ausklingen will. Auch nach dem Lovell kehren in der Lyrik Klagen und Toben oft wieder. Das Zweifeln an der

---

[1]) Holtei. Briefe IV, S. 256: Ein Gedicht über die Rosstrappe hatte kurz vorher ernste Mahnungen des sorgsamen Freundes in Berlin veranlasst.

eigenen Fähigkeit, aber auch an allem Bestehenden, an allen als Regel sich einem jungen strebenden Gemüt aufzwängenden Gesetzen über Kunst und Moral.[1]) Wir bezeichnen dieses Rütteln am Überlieferten am besten mit Lovellstimmung und finden ihren reinsten Ausdruck auch in den Gedichten[2]) aus „William Lovell". Der junge Feuergeist spielt mit allen heiligen Gefühlen und, damit es recht titanisch und zugleich erhaben aussieht, mischt er in alles die Verzweiflung, die Verzweiflung auch an sich selbst. Aber schliesslich bleibt es doch nur ein Spiel und gar oft nur ein Theaterspiel. Ein Beispiel gebe die vierte Strophe des Gedichtes „Melankolie":

Dich werden alle Menschenfreuden fliehen,
Dich spricht kein Wesen freundlich an,
Du gehst die wüste Felsenbahn,
Wo Klippen droh'n, wo keine Blumen blühen,
Der Sonne Strahlen heiss und heisser glühen."

Der Egoist giebt eine mehr gedankliche Erörterung über die Selbstherrlichkeit, doch nur zu deutlich aus Verzweiflung geboren. Eine glühende Apotheose der Sinnlichkeit und der tieferen Erkenntnis des Wahnsinns enthält das dritte:

Je wild're Schrecken mich ergreifen,
Je höher mich der Wahnsinn hebt.

---

[1]) Vergl. Köpke, Erinnerungen I, S. 99.

[2]) „Melankolie" II, S. 227, Schr. VI, S. 13. 1793, „Der Egoist" II, V. 230, Schr. VI. S. 178. 1793, „Schrecken des Zweifels" II. S. 234, Schr. VII. S. 39. 1794, „Tod" II. 243, Schr. VII. S. 33. 1794, „Rausch und Wahn" II. 239. 1795. In der mir vorliegenden Ausgabe von 1843 der Schriften steht es nicht im Lovell, kann aber früher darin gewesen sein, denn Köpke, Erinnerungen II. S. 290 führt es als Lovelllied an. Dass Tieck in einer späteren Redaktion seiner Schriften Lyrik fortliess, wissen wir vom Sternbald, wo es auf Anraten von Karoline Schlegel geschehen ist. Vergl. Minor S. 317, Anm. 1.

Von dem betäubenden Glück jugendlicher Gärung, der jauchzenden Freude des Aufopferns spricht das Gedicht „Rausch und Wahn".

Der Einfluss des englischen Romans mit seinem Versuch einer psychologischen Zerlegung der Charaktere ist, wie im ganzen Lovell, so auch in den Liedern ersichtlich.

Wie Musäus in seinem „zweiten Grandison", wie in England selbst Fielding im „Joseph Andrews", stellt sich auch Tieck in gewissen Gegensatz zu Richardson, was äusserlich in dem Namen Lovell (Lovellace in Clarissa) angedeutet ist. Seine ausgedehnte Kenntnis des englischen Romans des 18. Jahrhunderts liess ihn das Gute nehmen, wo er es fand. So weist die Briefform durchaus auf Richardson hin, während wir aus dem Peter Lebrecht und einer Rezension seine Vorliebe für Sterne ersehen.[1]) Wenn Erich Schmidt von Beziehungen zwischen Werther und Lovell spricht, zugleich aber das Unterscheidende hervorhebt,[2]) so kann man wohl gerade das, worin Tiecks Dichtung so weit hinter dem Werther zurückbleibt, auch aus direktem Einfluss des englischen Romans mit seinen immer wiederkehrenden Verführungsscenen und seinem Rest grausiger Schandthaten der Helden ableiten. Durch psychologische Schilderung der Verbrechercharaktere er-

---

[1]) Vergl. Schr. XV, S. 18 und Kritische Schriften I, 101, eine Rezension für das „Archiv der Zeit" von 1798.

[2]) Erich Schmidt „Richardson Rousseau und Goethe". Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert. Jena 1875. S. 78: „Tieck hatte bei Abfassung dieses genialen aber widerlichen Jugendwerkes offenbar den Werther vor Augen. Aber der Schwächling und Verbrecher Lovell, dem Wollust das grosse Geheimnis unseres Wesens ist, der in wahnsinnigem Pessimismus verkommende Balder — und Werther!" Für das Vorhergehende, die Abhängigkeit des deutschen Romans in letzter Linie vom englischen vergleiche ebenfalls das Buch von Erich Schmidt.

hielten sie ja auch in dem neuen Roman eine gewisse Berechtigung.

Schon vor dem Lovell finden wir ähnliche Gedichte, die noch dadurch gewinnen, dass in ihnen das Gleiche weniger extravagant zum Ausdruck gebracht wird. „Trost des Gefangenen" ist bei allem Verzagen freudiger; die Gesänge aus Ossian atmen dagegen mehr die Lovelluft und wurden wohl aus Wahlverwandtschaft nachgeahmt.[1]) Sie sind daher auch eine sehr ansprechende Übertragung und stellen sich den Übersetzungen des jungen Goethe würdig an die Seite. Die beiden schon erwähnten Gedichte, bei deren Anregung die Gegenwart des sensiblen Wackenroder mitgesprochen haben mag, bezeichnen den Höhepunkt dieses Motivs. Dem reiht sich noch das ebenfalls vielbesprochene Gedicht aus der Genoveva an, in dem das Bild vom Grabe unter Weiden aus Maler Müllers Genoveva entlehnt ist.[2]) Es zeichnet zu deutlich Tiecks dunkle Schwermut, als dass es nicht dennoch durchaus als selbstempfunden angesehen werden müsste.

Ist in diesen Liedern Verzweiflung und Zerrissenheit allein Veranlassung und Gegenstand der Dichtung, so tritt auch in vielen anderen diese Seite hervor, wo sie nicht mehr als Grundmotiv zu bezeichnen ist. Mit dem Jahre 1800 ungefähr verschwindet indes das Thema immer mehr.

---

[1]) „Trost des Gefangenen", Köpke nachgel. Schr. I, S. 185. 1790, ebenda „Ullins Gesang" I, S. 195. Ullins und Linufs Gesang I, S. 197.

[2]) „Der Trostlose", I, 144; Schr. II, S. 11. Köpke und Friesen in den Erinnerungen I, S. 242 und II, S. 151, 155 behaupten mit Tieck selbst, Schr. I, XVXI, dass im Jahre 1797 in Hamburg der Dichter ein Manuskript der Maler Müllerschen Genoveva besonders wegen eines als Motto und im Verlauf der Tragödie wiederholt benutzten Liedes mit grossem Interesse gelesen habe. Ranftl, „Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung", Graz 1899, S. 67 ff., behandelt die Frage im Zusammenhang.

Der Dichter ist an der Hand der Böhmeschen Lehre und des Umganges mit einem innerlich so harmonischen Charakter wie Novalis selbst zu grösserer Lebensfreude durchgedrungen. Seine Anschauung erhält den heiter-religiösen Zug eines Mystikers, der über allem Zwiespalt immer wieder die Liebe in ihrem ewigen Glorienschein siegen sieht. Die Begeisterung wird geläutert und das Grausige nur noch geschildert, um den Sieg des Höheren oder das Höhere in ihm selbst zu zeigen.

So verschieden auch die Vorstellung von der mystischen Lehre unter den Romantikern war, indem jeder gemäss seiner Individualität etwas anderes aus den alten Schriften herauslas, können wir auch das Gemeinsame leicht finden und wollen den Ausdruck „mystisch" nur in diesem Sinne gebrauchen: „religiöse Naturphantasie" nennt Hettner[1]) treffend das Wesen dieser Anschauungsart. Dabei handelte es sich stets darum, das Geheimnisvolle des tiefsten Zusammenhanges zwischen Mensch und Natur, das liebliche Vermengen und Ineinanderwirken von Seelen- und Naturstimmung, durch Sprache und Bilder überall anzudeuten. So wurde es ein Darstellen des Seelenlebens mit den Werten und Worten, die die blühende und absterbende Natur beschreiben.

Maeterlinck zeichnet in neuerer Zeit die komplizierten Vorgänge im Innern des Menschen unter dem einfachen Bilde patriarchalischer Verhältnisse; z. B. den Kampf der Seelen, einander das letzte Geheimnis abzuringen, durch das Ringen der Körper, das geistige Verkümmern durch thatsächliches Hinsiechen. Seine Sprache klingt kindlich einfach und doch will sie die ganze Tiefe, die aus dieser Veräusserlichung spricht, in ihren Sinn mit einbezogen

[1]) a. a. O., S. 78.

wissen. Ein ähnliches liebevolles[1]) Einschliessen der grossen, einfacher empfindenden Natur in die Regungen des freudig strebenden Menschen suchten schon die Romantiker und instinktiv von je her alle poetisch fühlenden Menschen. Darum bei Böhme der unermüdliche Hinweis, das ständige Vergleichen des Zartesten, der Menschenseele selbst mit der Blume, die sich jubelnd in den Reigen des Gott preisenden Farbenspiels der Welt begiebt. Das ist es, was Tieck in der „Morgenröte" wie in keinem anderen Buche fand. Das ist es, was W. Schlegel dann im Hinblick auf Tiecks Gedichte als das einzig mögliche Mittel hinstellte, das schildernde Gedicht in eine höhere Sphäre zu heben.[2]) Bei den Minnesängern sowohl wie im Volkslied fand Tieck diese Weltanschauung ebenfalls poetisch vertreten und vertiefte sich so gern in eine Welt, in der die Sprache der Blumen eine so wichtige Rolle spielt.[3]) Gleich beim ersten Gebrauch des Wortes „mystisch" wollte ich den Begriff wenigstens für diese Arbeit festlegen, der sonst gern verwendet wird, wenn man irgend welche Unklarheit geistreich abzuthun glaubt.

---

[1]) Novalis sagt, a. a. O. S. 91: „Wenn alle Menschen ein paar Liebende wären, so fiele der Unterschied zwischen Mysticismus und Nichtmysticismus weg."

[2]) „A. W. Schlegels Vorlesungen" über schöne Litteratur und Kunst, I.—III., herausgeg. von Minor, Deutsche Litteraturdenkmale Heilbronn 1884. II, S. 315.

[3]) Der Ansicht, dass es im wesentlichen die Schellingsche Naturphilosophie sei, die das mystische Element in die romantische Schule hineingetragen habe, ist schon Hettner S. 7 f. mit inneren Gründen entgegen getreten. Für Tieck bestätigt es uns ein Brief an Solger. „Solgers nachgelassene Schriften", herausgeg. von L. Tieck und F. von Raumer, I—II, Leipzig 1828. I, S. 538. „Denn die poetische Begeisterung erklärte mir ja das Faktum hinlänglich (Verwandtschaft von Philosophie und Religion), und dass ich es mehr wie einmal erlebt hatte, machte mir ja eben immer mein Sprechen mit den Philosophen von Schule unmöglich."

Liebe.

Der junge Tieck hatte keine Zeit zur ernsten, tiefen Liebe; er hastete im Lande umher, alles Wissenswürdige in sich aufzunehmen. Aus einer Schülerneigung hatte sich sein Verhältnis zu seiner zukünftigen Braut Amalie Alberti entwickelt. Der Student, der zwar alle Anstrengungen machte, die Hindernisse aus dem Wege zu räumen, suchte auch hier ebenso den Kampf mit einer philisterhaften Umwelt, wie auf allen anderen Gebieten. Mehr diese Marotte als die Liebe, die wohl in gelegentlichem Schwärmen, nicht in offenem Aussprechen bestand, liess den Dichter des Lovell seinem ersten Mädchen die Treue halten. Als sie im Jahre 1791 nach Hamburg ging, vermisste er die Geselligkeit im Reichardtschen Hause mit ihren künstlerischen Anregungen, weniger seine Braut. Er heiratete Amalie Alberti im Jahre 1798. Die Ehe war ebenfalls eine glückliche nur im herkömmlichen Sinne, das heisst seine Gattin hatte nicht Teil an seinem inneren Leben, war ihm aber eine sehr gewissenhafte und treue Hausfrau und fand sich allmählich in das Los, einen genialen Dichter zum Gemahl zu haben.[1]) Die Gedichte „Lila“ und die „Klage“ aus dem Jahre 1790[2]) beziehen sich wahrscheinlich auf Amalie und zeugen von der ersten, in einzelnen extatischen Momenten alles umkehrenden Schülerliebe, welche Bäche vertrocknen heisst, wenn die Auserlesene schmollt und „Vöglein zu singen“ befiehlt, da wo die Holde „lieblich spricht“. Eine ganz andere Stimmung zeigt indessen ein Gedicht aus dem Lovell „Der Ungetreue“: Wieder eine Hymne an den Sinnenrausch![3])

---

[1]) Vergl. Köpke, Erinnerungen I, S. 110 und Klee „Tiecks Leben und Werke“ (Meyers Volksbücher) S. 51.

[2]) Nachgelassene Schr. I, 173 f.

[3]) „Der Ungetreue“ II, 232, Schr. II, 96, 1792. Vergl. „Der Arme und die Liebe“ I, 57, Schr. VI, 299, 1794. „Trauer“ II, 173, Schr. V, 37.

„Ich hatt' ihr Liebe zugeschworen,
Ich Thor, mit Liebe unbekannt
Zu keiner Seligkeit erkoren,
In ird'scher Nichtigkeit verloren
Am schwarz gebrannten Felsenstrand."

Was nun in den nächsten Jahren weiter an Liebeslyrik folgt, geht nicht über das Konventionelle hinaus und ist nur nachempfunden, nie Selbsterlebnis: „Der Arme und die Liebe" aus dem Lovell; „Trauer" und „Sicherheit" aus dem Blaubart. Die „Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence" erfordert eine Reihe von Gedichten, die unter dem Gesamttitel „Des Jünglings Liebe" in die Sammlung aufgenommen sind und ganz den Charakter einer Gelegenheitsdichtung im schlechten Sinne tragen. In ihren besten Teilen enthalten sie vielmehr Elemente der Lovellstimmung.[1])

Nach dem Vorbilde des Volksliedes, aber oft nur allzu künstlich, wird die ganze Natur in die Schmerzen und Freuden der Liebenden einbezogen. Nicht anders ist es in den Sternbald- und Zerbinoliedern. Der Dichter, der als Kritiker Allegorien getadelt hatte, greift nun selbst zu diesem gedanklichen Ausdruck der Liebessehnsucht. In „Gefühl der Liebe"[2]) nehmen die allgemeinsten Begriffe

---

1795. „Sicherheit" II, 184, Schr. V, 40, 1795. „Des Jünglings Liebe" II, 36, Schr. IV, 292 ff., 1796.

[1]) „Zweifel" II, 39 Strophe 4, „Hoffnung" II, 41 f. Strophe 4 und 5; „Glück" II, 43 Strophe 2; „Verzweiflung" II, 54, Strophe 1—4.

[2]) „Gefühl der Liebe" I, 247, Minor S. 225, 1797. Vergl. „Waldlied und Antwort" I, 146, Schr. XVI, S. 228, Minor S. 273, 1798. „Lied der Sehnsucht" II, 175, Schr. XVI, 343, Minor S. 352, 1798. „Wehmut" II, 181, Minor S. 282, 1798. Im Zerbino vergleiche: „Harren der Geliebten" II, 246, Schr. X, 44, 1796. „Die Spinnerin" III, 81, Schr. X, 79, 1797. „Die Liebende" III, 87, Sch. X, 78, 1797. „Gruss und Gegengruss" III, 76, Schr. X, 166, 1797. „Klage und Trost" III, 65, 1797. Nach Köpke Anhang zum II. Band der Erinnerungen

wie Dunkelheit, Frühling und Morgenrot, die Stelle allegorischer Gestalten ein und erklären dem Liebenden den Sinn des Lebens. „Waldlied und Antwort“ zeigen die häufig wiederkehrende Ausdrucksweise der Liebesstimmung. Der Klagende ruft die Natur an; sie trauert mit ihm oder tritt in Kontrast zu seiner Verzweiflung. Meist aber antwortet sie tröstend und erzählt dem Liebenden, dass auch die Geliebte sich her zu ihm sehne, oder sie richtet Grüsse an die Ferne aus. Schon ganz abstrakt, an die späteren Sonette anklingend, ist das Thema in den Phantasien über Kunst gefasst. Einige Gedichte dieser Zeit ergehen sich in der Schilderung des Zweifels und Verzagens mit den grellsten Farben. Die Übertreibung soll hier die poetische Wirkung hervorbringen und der oft freudige, zuversichtliche Schluss klingt dann für unseren Geschmack fast komisch.

In der „Bitte“ soll sich die Geliebte die Augen verbinden lassen, damit ihr Glanz nicht tödlich sei. Das erinnert schon ganz an Liechtensteins oder Hadloubs Lyrik. Nicht minder gekünstelt tritt die freudige Liebesstimmung auf. Es ist der Humor, die milde, aber oft auch billige Tiecksche Form der Ironie, der bisweilen hier durchbricht. Ganz ernsthaft beginnt noch die zweite Strophe in „Mut“:

„In Küssen weht ein Zaubersegen“

dann fährt er fort:

„Drum sei verwegen,
Was fürchten, wenn gleich Donner rollt,
Wenn nur der rote Mund nicht schmollt.“

Die Entstehung aller bisher besprochenen Gedichte fällt vor Tiecks Hochzeit, und wir vermissen um so mehr jene

---

ebenfalls im Zerbino, in der vorliegenden Ausgabe des Zerbino steht es indess nicht. Aber auch sonst sind die Angaben Köpkes in diesem Anhang nicht immer zuverlässig. In den Phantasien über die Kunst: „Liebe“ II, 31. Minor S. 89.

innere Kraft, die in den Liebesliedern etwa von Justinus Kerner oder Lenau, auch da wo der Inhalt mehr gedanklich ist, von der Tiefe des Erlebnisses unmittelbar überzeugt.[1])

Die ciselierte Gedankenarbeit dieser Lyrik weist vielmehr deutlich auf den Einfluss des Minnesanges, den Tieck schon im Winter 1793 in Göttingen kennen gelernt hatte. Alle die eben geschilderten Längen und Wiederholungen derselben Motive auch dort; nur ist es etwas anderes, wenn Veldeke den Frühling grüsst und die junge Liebe (Ms. Fr. S. 57, 10) oder wenn Walther singt: (Ausgabe von Paul, Halle 1895 S. 82)

„Uns hat der winter kalt und an der nôt
vil getân ze leide"

oder eine weitere Parallele herbeizuziehen, in der die Blumen Grüsse bestellen, wenn Meinloh von Sevelingen sagt: (Ms. Fr. 14, 1)

„Ich sach boten des sumeres:
das waren bluomen alsô rôt.
weist du, schoene frouwe,
was dir ein ritter enbôt?"

Was bei jenen immer wieder neu war, denn immer wieder erlebten sie die Strenge des Winters und die Sprödigkeit ihrer Dame, sinkt hier zur Phrase herab, wo es nichts als aus der Lektüre übernommene Anschauung ist. Tieck vermochte nicht überall die eigenste Nuance einer von neuen schaffenden Persönlichkeit hinzuzuthun.

Am besten aber können wir den Einfluss der alten Lieder an den Sonetten aus dem Roman „Alma" verfolgen.

---

[1]) „Bitte" II, 218, Schr. XVI, 378, Minor 377, 1797. „Ungewisse Hoffnung" II, 217, Minor 217, 1797. „Der Gefangene" II, 219, 1797. „Mut" II, 216, Schr. XVI, 377, Minor 376, 1798. „Liebesgegenwart" II, 198, 1798.

Er war als Gegenstück zum Sternbald schon 1798 geplant.[1]) Die Ausführung der Sonette im Jahre 1803 hat die verschiedensten Ursachen. Einmal fand Tieck in Ziebingen, wohin er 1802 übergesiedelt war, in der Schwester des Grafen Fink von Finkenstein in Madlitz eine geistreiche Freundin, sowie in der kunstverständigen und musikalischen Familie eine sehr liebenswürdige Aufnahme. Dann aber weist die Ausgabe der Minnelieder im Jahre 1803 auf eine eingehende Beschäftigung mit den Denkmalen der Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts.[2])

Als sich der Deutsche zum ersten Mal der Thatsache bewusst wurde, dass man dem fernen geliebten Menschen durch liebes Gedenken nahe sein und die Trennung so zu nichte machen könne, da boten sich dem hierüber staunend grübelnden Gemüt immer neue Ausdrücke, immer neue uns nur gering erscheinende Varianten über dasselbe Thema. Tieck sucht nun diese Varianten, er erlebt sie nicht, wenigstens nicht intensiver, als sie ein sehr sensibler Geist beim Lesen nachfühlt; daher bringt er uns meist Gedankenarbeit, umgesetzt in die dithyrambische Sprache der Begeisterung. Er sucht eine moderne romantische Parallele zum Minnesang und zwar in einer romanischen Form der Renaissance: in Sonetten. Das darf uns nicht wundern, denn er sieht auch in den alten deutschen Gedichten Strophen, die teils Kanzonen, teils an die Stanze und das Sonett erinnern.[3]) Zweierlei verhilft ihm nun

[1]) Vergl. Köpke, Erinnerungen II, S. 156. Der Plan ist dann nicht ausgeführt, sondern nur die Sonette I, 185 ff. zu einem Cyklus verbunden.

[2]) Vergl. Schr. XI, S. LXXVIII.

[3]) Vergl. Tiecks Ausgabe der Minnelieder S. XIII. Auch sonst lässt Tieck gern „das Possierliche und Edle sich mit dem altertümlich Ehrbaren so wunderbar verbinden", wie er es im Vorbericht zu den Schriften XI, S. LIX nennt. Hierüber vergl. Dr. Emil Hügli, „Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker". Zürich 1900. S. 36.

hierzu: den gedanklichen Stoff muss ihm die Böhmesche Lehre geben; er konnte sich mit der verhältnismässig einfachen Liebessprache der Minnelieder nicht begnügen, die doch gerade ihre Poesie so wahr macht. Aber auch in die äusseren Verhältnisse fühlt sich der Romantiker ein: die Freundschaft zu den Damen im Hause des Grafen Finkenstein giebt ihm gerade so viel Gegenständlichkeit, wie er in der Poesie leiden mochte.

Wir dürfen hier nicht Liebeslyrik im eigentlichen Sinne erwarten: Die geistige, von allem Irdischen abgewandte Liebe wird gepriesen. Welch ein Gegensatz zum Sinnenkultus des Lovell! Auf das neue hohe Ziel weist der Vers: „Minne, so sangen, die das Höchste meinen“ (I, 201). Von Ferne deutet dagegen die folgende Strophe Erlebtes an: I, S. 202.

„Ihr kindisch spielenden unschuld'gen Reime,
Was zwingt ihr mich mit lockendem Geschwätze,
Dass ich vertrauend liebend in euch setze.
Von Liebesleid und Lust die zarten Keime.“

Ferner scheinen die Gedichte S. 188, 191, 192 auf Persönliches hinzuweisen. Die Geliebte wird aber ein Schemen, sucht man in diesen 31 Sonetten nach irgend einer Anspielung auf thatsächlich Erlebtes: Auch hier deutlich die Parallele zum Minnesang! Da wird wohl von süssen Lippen (S. 187) und ihrem Lächeln (S. 194), ihren Augen (S. 210, 212), Blicken und Sehen (S. 206), der süssen Stimme (S. 207) und ihrer Schöne (S. 211) geredet, aber alles ist nur Anknüpfungspunkt für hochgreifende abstrakte Erörterungen, welche die mystische Wirkung der Liebe zeigen wollen: ein Hoheslied ihrer reinigenden Kraft, die alle Geschöpfe in höhere Daseinsstufen hinaufzieht und den Menschen des Reiches der Engel teilhaftig macht (S. 201).

„Der reinsten Anmut Licht, der Minne Allmacht
Aussprechen konnt ich nun den Namen Alma."

So kann man an einigen Stellen unbeschadet, ja zur Klärung des Inhaltes für Alma das Wort Allmacht im angeführten Sinne einsetzen (S. 199 u. 216).

Einzelne Motive, die sich zwanglos in den neuen Zusammenhang einreihen, werden direkt vom Minnesang übernommen. Die Liebe dauert über Tod und Schmerz hinaus. Guotenburg singt in der Tieckschen Fassung:

„Ich bin leider sehre wund ohne Waffen,
Das haben mir ihre schönen Augen gethan." [1])

In den Sonetten sind dem Dichter die Blicke der Geliebten „ein Strahl, gezückt nach mir zu zielen". Immer aber ist Tieck der Begriff Minne mehr als den meisten Minnesängern; er fasst ihn etwa im Sinne der Böhmeschen Lehre und auch der Lieder des Eberhard von Sax und des Rumesland (Minnelieder S. 180 ff). Weil indes so vieles in diesen Gedichten entlehnt ist, noch dazu aus den verschiedensten Zeiten und Litteraturen, die Einbeziehung der Natur aus dem deutschen Mittelalter, die abstrakte allegorisierende Verherrlichung sowie die Form von den Sonetten Petrarcas, finden wir weder die Jugendfrische des einen, noch die Kraft des anderen in ihnen wieder.

Mehr Erdenduft weht uns aus den schönen Liedern des Oktavian [2]) entgegen, die in dasselbe Jahr fallen. Hier hat die spanische Dichtung zum Vorbild gedient. Angefüllt mit der Glut einer südlichen Landschaftsschilderung, ausgeputzt mit der mittelalterlich christlichen

[1]) Tiecks Minnelieder S. 34. Ms. Fr. S. 78, 8. Vergl. Minnelieder S. 33, 124.

[2]) „Rose" I, 93, Schr. I, 273, 1803. „Lilie" I, 100, Schr. I, 217, 1803. „Frage" II, 185, Schr. I, 332, 1803. „Frage" III, 93, Schr. I, 253, 1803.

Symbolik der roten Frühlingsrose und der demutvollen weissen Lilie, sollen die beiden Romanzen von der Rose und der Lilie die beiden Arten der Liebe, die glühend leidenschaftliche und die keusch harrende, verherrlichen. Die übrigen hier einzureihenden Gedichte aus dem Oktavian schwanken zwischen einer ganz philosophischen Behandlung des Themas und einem Liebesstammeln im wahren Sinne des Wortes.

Hier finden wir seine Theorien nahezu verwirklicht. Wenn man nun bei Tieck von einer Übertreibung des Subjektivismus redet, so besteht er nicht in einer eigenartigen Lebensanschauung, denn das Leben mit seinen plastischen Bildern meidet der Wirklichkeitsflüchtling. Auch ist es kein Subjektivismus, wie man ihn heute etwa in einer Originalitätssucht tadeln würde, sondern er besteht eigentlich in der Abscheu vor allem Erleben und vor der Einsicht selbst in das Leben. In seiner bizarren Ausdrucksform hat er viel Verwandtes mit den seltsam symbolischen Associationen der jüngsten Lyriker, nur ist es umgekehrt ein Streben von sich fort, ein Tummeln im Reich einer Phantasie, die alle Brücken zum Diesseits abzubrechen sich bemüht, während doch die Modernsten immer wieder das eigenste Ichleben symbolisieren. Seine Phantasie sucht die Dinge und das eigene Subjekt nicht mit neuen originellen Bildern zu beleben und so kraft einer dichterischen Intuition zu erkennen, sondern flieht mit aller Kraft vom Realen und somit vom Ich zum wesenlosen Abstrakten, zum höheren Allgemeinen, zum schemenhaft sich verflüchtigenden Ausdruck von irgend etwas, das sehr schön sein soll.

Auch dem Minnesang war als erstes Gesetz das Absehen von jeder Wirklichkeit auferlegt. Die Gedichte „Trennung“ (I, 166) und „Trennung und Finden“ (I, 217), 1804 zeigen seine Befolgung bei unserem Dichter. Sie

deuten auf Abschied von Ziebingen und sind vielleicht auf einer der vielen Reisen entstanden, die Tieck von dort unternahm. Das erste ist im Sommer, das zweite im Herbst gedichtet. Soviel, aber nicht mehr, kann man aus dem Inhalt erraten. Nach einem langen Eingang der Naturschilderung stellen sie zum Schluss die Beständigkeit der Liebe der Unbeständigkeit in der Natur entgegen.[1]) Den Höhepunkt in dieser Dichtungsart bilden zwei Episteln aus dem Jahre 1806, noch für das Buch der Liebe bestimmt. Im „Brief der Minne" (I, 172) werden die „lichtbeschwingten sanften Reime" über Berge und Hügel zu der Geliebten gesendet. Und noch am Schluss ist die Schilderung nicht um einen Schritt weiter gerückt:

„Spannt eine Brück ihr her wie Regenbogen
Ihr lichten Reime,
Dass sie nicht säume
Und mit der Liebe Kriegszeug hergezogen
Aus todter Weite
Von neuem mit mir streite."

Die zweite „Epistel an Alma" (I, 234) setzt aller romantischen Unbestimmtheit die Krone auf und ermüdet durch die Länge, die nichts bringt, als eine Reihe unklarer Gefühle, und nur selten ein schönes Bild oder einen originellen Gedanken erzeugt.

Die Lyrik im „Donauweib"[2]) dagegen erinnert durchaus an die des Oktavian. Es sind meist kurze Gedichte.

---

[1]) So singt z. B. Heinrich von Rugge schon Ms. Fr. 99, 29 ff, dass die Farben auf der Haide verblasst und die Blumen vom Winter bezwungen sind, die Nachtigall ihren Sang vergessen hat, aber „ie noch stêt aller min gedanc mit triuwen an ein schoene wîp.

[2]) „Augen" I, 164, Schr, XIII, 201, 1808. „Der Seufzer" I, 165, Schr. XIII, 222, 1808. „Die Sirene" I, 179, Schr. XIII, 205, 1808. „Der Fischfang" I, 183, Schr. XIII, 203, 1808.

Sie tragen also die Gedrängtheit der Form in sich, die man sonst so oft vermisst. Der „Fischfang“ erinnert im Motiv an Goethes Fischer, ist nur heiterer gehalten; dem Liebenden erscheint beim Fischen die Geliebte im Wasser in Gestalt einer Fee und lächelt ihm freundlich zu:

„Nackt fällt sie ihm an seinen Mund
Und halst und drückt ihn sehr,
Da war er froh und ganz gesund
Und klagte nimmermehr.“

Endlich zeitigte die Herausgabe des Phantasus[1]) in diesen Jahren noch einige hierher gehörige Gedichte. Das „improvisierte Lied“ ist eine Beschreibung der freudigen Liebesstimmung; interessanter sind die Strophen aus der Erzählung „Liebeszauber“, „Heimliche Liebe“ und „Ballmusik“. Sie enthalten den Kern des Märchens und können auf ein Erlebnis zurückgeführt werden. Köpke erzählt in seinen Erinnerungen,[2]) dass Tieck, als er während seiner Krankheit in München sich aufhielt, hinter einem Fenster, dem seinen gegenüber, häufig ein junges Mädchen mit einem Kinde auf dem Arm beobachten konnte. Dies Treiben erhielt besonders abends, wenn er durch die Läden die Personen sich nur als Schatten bewegen sah, für ihn etwas Anziehendes und Geheimnisvolles, das seine reizbare Phantasie zu jener grauenvollen Geschichte führte. Sehen wir uns nun die Gedichte an: Wieder durch drei Strophen Naturschilderung, dann des kleinen Lichtleins blass Geflimmer und der Töne Macht, die von drüben sich herüber drängen in das Herz des Beschauers.

---

[1]) „Improvisiertes Lied“ I, 162, Schr. IV, 115, 1806. „Heimliche Liebe“ II, 171, Schr. IV, 248, 1811. „Ballmusik“ II, 189, Schr. IV, 263, 1811.

[2]) a. a. O. I, S. 348.

Gewiss hat der Dichter nie das Verlangen gehabt, das Mädchen zu sehen oder kennen zu lernen. Das hätte ja das ganze Luftgebilde seiner Phantasie zerstören müssen, und seine Dichtung wäre unmöglich geworden. Das zweite Gedicht ist schon ganz Erfindung oder Traumbild, kaum durch eine Situation belebt, die sich dann sofort wieder in Reflexion auflöst. Die Musik greift in die Handlung ein und vereinigt die Liebenden.

„Was will die Angst, was will die Not?
Wir drücken
Im Taumel die Hand;
Mich rührt dein Gewand
Du schwebtest dahin, ich taumle zurück —
Auch Verzweiflung ist Glück."

Da nimmt uns der Dichter auch sogleich mit sich fort und erinnert an die Lyrik der Jüngsten, wo Wortklang und prägnante Bilder uns in den Taumel einer dionysischen Stimmung hineinreissen. Nur lässt die neuere Dichtung sich die Wirkung nicht entgehen, unser Vorstellungsvermögen durch realistische Zeichnung zu unterstützen. Wenn man aber in Betracht zieht, dass die Zeitgenossen Tiecks gerade des Pathos bedurften, um die Illusion herbeizuführen, so kann man sich die gleiche Wirkung dieser Poesie in der anderen Zeit vorstellen. Interessant ist auch aus diesem Grunde der Vergleich mit einem Gedicht der neueren Lyrik „Perdita", das den gleichen Vorwurf behandelt. Auch dort hört man Geigen und dionysische Tanzmusik, dazwischen aber ihren Reflex in der Seele des Mädchens, abgerissene Worte, das Ächzen eines vom Schicksal gepeitschten Menschen.

Natur.

Zu allen diesen Gedichten gesellt sich, wie an einzelnen Stellen schon hervorgehoben ist, die Naturschilderung.[1])

In einer Rezension in den Halleschen Jahrbüchern 1834 Band II, S. 294 sagt Lenau: „Die Naturpoesie unserer Dichter des vorigen Jahrhunderts besteht wohl grösstenteils darin, dass sie entweder eine Reihe von Naturerscheinungen aufzählen, welche weder durch Empfindung noch durch Situation in einen lebendigen Verband gebracht sind, oder sie ziehen eine Parallele zwischen irgend einer Erscheinung des Menschenlebens und einer korrespondierenden Erscheinung aus der Natur. Allein weder jene sterile Enumeration, noch dieser bloss verständige Parallelismus dürfte, streng genommen, künstlerische Darstellung zu nennen sein. Die wahre Naturpoesie muss unseres Bedünkens die Natur und das Menschenleben in einen innigen Konflikt bringen und aus diesem Konflikte ein drittes Organisch-lebendiges resultieren lassen, welches ein Symbol darstelle jener höheren geistigen Einheit, worunter Natur und Menschenleben begriffen sind." — Ein deutliches Streben, mehr als Parallelismus zu geben, können wir zwar bei Tieck beobachten: wie weit ist es ihm nun gelungen ein drittes Organischlebendiges aus dem Zusammenklingen von Aussen und Innen resultieren zu lassen?

Die sterile Enumeration war den Romantikern viel zu verhasst, als dass sie selbst dem Unfähigsten hätte in die Feder kommen können. Das Bestreben aber, poesievollste Dichtkunst zu pflegen, konnte sie auf der andern Seite zu

[1]) Sehr charakteristisch ist die Auswahl, die Tieck aus den Minnesängern trifft. Er bevorzugt durchaus die jüngsten und dann wieder spätesten Minnedichter. Am meisten bringt er von Liechtenstein und Hadlaub. Sein Geschmack war wohl hier durch die Lektüre der Volksbücher gebildet und vor allem durch die Sprache Böhmes.

weit führen. Die vielen Fusstouren bringen Tieck in ein sehr enges Verhältnis zur Natur, um so verwunderlicher die Fülle von Unnatur in seiner Lyrik: alles wird stilisiert, alles poetisch recht aufgeputzt, damit es im Schmuckgärtchen der Kunst ja keinen Missklang gebe. Wie dann weiter die mystische Naturschilderung der symbolischen von Schlegel an die Seite gestellt wird, ist schon erwähnt. Sie aber gerade führte in Tiecks Schaffen wieder zum Parallelismus.

Gleich im ersten Gedicht „an Lila" (a. a. O.) fiel auf, wie die Natur der Geliebten zu Ehren in Bewegung gesetzt wird. Er lässt sie toben und wüten, wenn in seiner Seele Verzweiflung lodert, und findet nicht genug Blütenpracht, wenn der Frühling in sein Herz eingezogen ist. Das geht nun in einigen Liedern so weit, dass Blumen und Auen, die die fern Weilende aufhalten, gescholten und um die Nähe der Holden beneidet werden (III, 91). Sie malen der Liebsten „hellen Schein" (II, 63). Im „Lied der Sehnsucht" (II, 175) sollen Farben und Töne die Geliebte, „gefesselt in Schöne", zurückbringen. Durchgehend ist auch die Gleichsetzung von Liebesfrühling und Frühling in der Natur. Von den jungen „ausscheinenden" Blättchen heisst es z. B. in „Trennung" (I, 166):

„Ach dich wird noch Frühlingssonne meiden. —
So ist Blicken,
Händedrücken
Weit von mir.
Frühlings-Herold ach es geht mir so wie dir."

Die jungen Blumen im Thal sind die Winke, die süssen Blicke, die dem Geliebten das Mädchen reicht 1798 (I, 221):

„Dann ist des Frühlings Frühlingszeit
Mit Küssen mit Liebesküssen der Busch bestreut."

Und noch in den letzten Gedichten bewohnen Liebesgötter und zarte Geister Krystalle, Flüsse, Blütenduft und Sommerwind, deren Küsse die Blüten am Baum ihrer Liebe sind.[1]) Auch hier also im wesentlichen die Mittel, mit denen der jüngste und der ausgehende Minnesang und vor allem das Volkslied die Natur in das Gefühlsleben einbeziehen. Dietmar von Eist (Ms. Fr. 34, 3 ff.) wird durch Vogelsang und Rosenblumen an die Gedanken erinnert, die er „hin zeiner frouwen" hat. Im Volkslied heisst es:

„Vergiss mein nicht, stet auch dabei
Grüss mir sie Gott im Herzen,
Die mir die Liebste sei."[2])

Gleich das Folgende in der Sammlung lässt die Geliebte im Maien spazieren gehen, der ihr zu Ehren sich putzt. Aber ähnlich wie die Renaissance-Lyrik in Deutschland mit den gleichen Elementen nichts Gewaltiges mehr zu schaffen vermochte und vielmehr sich alles in ihre prunkende und auf Stelzen gehende Zierlichkeit verwandelte, was ursprünglich gross und einfach war, so ist auch bei Tieck die masslose Überhäufung der Belebung der toten Aussenwelt oft genug gezwungen, weil sie gesucht wurde. Die Naturschilderung fällt dann aus dem Rahmen des Gesamtbildes heraus und verfolgt ihre Sonderinteressen. Man beobachtet bei einigen niederländischen Malern des 16. Jahrhunderts einen ähnlichen Zwiespalt. Der Vorwurf, der herkömmlicher Weise aus den Historien genommen ist, löst sich seltsam von der Landschaft, die der Maler vor allem anbringen wollte, und es entstehen gewissermassen

[1]) Vergl. „Epistel an Alma" a. a. O. „An Fanny" I, 240, 1809. „Gruss" I, 239, 1811.

[2]) „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder", herausgeg. von Ludwig Uhland, Cottasche Bibliothek der Weltlitteratur. Stuttgart. I, Nr. 58, S. 87. Vergl. Deutsche Renaissance-Lyrik von Freiherr M. v. Waldberg, S. 130 ff.

zwei Grundmotive in einem Bilde. Auch bei Tieck tritt diese Erscheinung einer Übergangsperiode hervor; der stete Hinweis auf den mystischen Zusammenhang zwischen Natur und Menschenleben nützt doch keinem, der es nicht fühlt, und führt schliesslich nur zu einem aufdringlichen Parallelismus, zu einem Zweierlei in einem Gedicht. Hierin waren dem Romantiker sogar die geschmähten Wirklichkeitsdichter voraus. Von späteren Lyrikern hätte sich niemand gescheut, eine Landschaft allein zu geben, wenn sie seine Stimmung deutlich ausdrückt. Allerdings ist das Gefühl für die aus sich heraus sprechende Landschaft gewachsen. Tieck konnte nicht dichten, was er nicht zu empfinden vermochte, und gerade die Berliner Lyriker seiner Zeit beweisen, wie die Poesie versandete, wo sie in der Natur aufzugehen meinte.

Dass der Parallelismus häufig kontrastierend angewendet wird, zeigt, wie fern der Stimmungsgehalt einer Landschaft dem Dichter in Wirklichkeit stand, wie wenig beide eins werden, wie wenig also der mystische Vorgang selbst erlebt ist. Eine Schilderung, die schon mehr einer Aufzählung nahe kommt, schliesst z. B. (I, 65. 1796. „Ruhe"):

„Vor mir stehn holde Scherze
Und trübe Sorge weicht:
Allein mein inneres Herze
Wird darum doch nicht leicht."

Schon die Schäferdichtungen zogen die Natur zur Anteilnahme am Schicksal der Liebenden herbei. Einige Rhapsodien, z. B. der Anfang des Gedichtes „An Doris" von Chr. E. von Kleist, lassen sich leicht neben die Naturschilderung stellen, wie sie Tieck etwa in dem Gedicht „Die Liebende" (II, 221) giebt. Meist vermeidet er die einfache Aufzählung aber, wie sie in den „Alpen" von Haller dicht neben schwungvollem Pathos steht und später

von Salis mit einer gewissen Gewandtheit zum Selbstzweck der Lyrik gemacht wurde.[1])

Mit der Vervollkommnung von Bild, Reim und Wortbildung konnte es nicht immer vermieden werden, dass die Natur ihre schönen Attribute hergeben musste, um die Verse des Dichters recht romantisch zu machen; sie sinkt zum schmückenden Beiwerk herab. Glänzende Wirkungen erzielt er auch hier wieder in den Oktavianliedern[2]) mit seinen Mitteln: „Sanftmut" (I, 88)

„Wie der Strom sich niedersenket
Und die Süsse von sich giebt,
Wird die matte Brust getränket
Und sie fühlet, dass sie liebt."

Es ist nicht schwer, den Einfluss der Böhmeschen Sprache in Versen wie den folgenden zu erkennen. „Begeisterung":

---

[1]) Vergl. „Des Herrn Christian Ewald von Kleist sämtliche Werke", Wien 1774, I, S. 139:

„Die Wiese stickt ihr Kleid, das junge Rohr
Verbrämt den Rand der silberfarb'nen Quellen,
Die Liebe sucht der Wälder grüne Nacht
Und Luft und Meer und Erd' und Himmel lacht."

Ferner: „Gedichte des Herrn von Haller", Zürich 1750, S. 26, wo der Dichter mit allen Einzelheiten die Milchwirtschaft beschreibt, wie er überhaupt nur das Nützliche in der Natur anerkennt. Die „Gedichte von Joh. Gaudenz von Salis-Seewis", Zürich 1848, enthalten gleich als erstes das bekannte Herbstlied (1782), das noch heute im Munde der Kinder ist:

„Bunt sind schon die Wälder
Gelb die Stoppelfelder."

Vergl. endlich das Verhältnis der Schlesier zum Volkslied. Waldberg, a. a. O. S. 65 ff. Auch sie entfernen sich von der Volksdichtung dadurch, dass sie zu jener kunstmässigen Verknüpfung greifen, in der der Mensch nur noch die Staffage bildet.

[2]) „Der Dichter" I, 76, Schr. I, 7, 1801. „Begeisterung" I, 8, Schr. I, 136, 1801. „Wasser" I, 6, Schr. I, 334, 1803. „Lilie" und „Rose" a. a. O.

„Aufgeschlossen sind die Reiche,
Wo das Gold, die Erze wachsen,
Wo Demant, Rubinen keimen,
Ruhig spriessen in den Schalen."

Eine bedeutende Stelle nimmt die Naturschilderung in den Reisegedichten eines Kranken aus den Jahren 1805 und 1806 ein. Diese freien Rhythmen müssen aber von einem besonderen Gesichtspunkt aus betrachtet werden. Tieck weist im Vorwort zum dritten Teil seiner Gedichte im Juni 1823 darauf hin, dass er sie „als flüchtige Andenken schnell in sein Tagebuch aufzeichnete" mit der Absicht, sie später zu überarbeiten. Aber eine Krankheit habe ihn gehindert, und so gebe er sie in die Öffentlichkeit ganz so, wie sie damals aufgeschrieben seien. Er schliesst: „Auch das ist Laune oder Eigensinn, dass hier mehr Kleinigkeiten und Zufälle in der Schilderung auftreten, als die Darstellung grosser und begeisternder Gegenstände, die sich wohl schon oft in anderen Büchern findet." Solche Kleinigkeiten und Zufälle in der Schilderung waren es gerade, die die eigenartige Reisebeschreibung allen Freunden des Dichters doppelt wert machte, und in der That der Poesie des Romantikers das verleihen, was ihr sonst so sehr fehlt: das Reale. Rahel Varnhagen von Ense kann sich in Lobeserhebungen über das herrliche Geschenk nicht genug thun.[1]) „Ich bin so entzückt, dass Sie Italien so individuell nehmen; ich sehe alles, ich rieche alles." „Ich kenne die Italiener, lassen Sie sie reden: so ist ihr Deutsch Italienisch. Alles wird Ihnen zum Gedicht, wie Goethe sagt." Auch hier sollte Tieck für spätere Dichter der grosse Anreger, nie aber für weitere Kreise der grosse Dichter bleiben. „Novalis wagt sich nun auch mit reimlosen Gedichten hervor, Robert, der Bruder der Rahel, schreibt die Spazier-

[1]) Holtei, Briefe IV, S. 142 f.

gänge eines Berliners und Heine in ähnlichem Stil seine Nordseelieder. Er bildete indes erst konsequent den Reiz einer Alltagssprache, einer natürlichen Phrasenbildung für den Vers aus, und von ihm lernen dann alle Lyriker des Jahrhunderts bis in die neueste Zeit.

Selbst der heutige Leser kann sich dem Reiz einer so liebenswürdigen Persönlichkeit, wie sie aus den Reisegedichten zu uns spricht, nicht entziehen. Unter seiner Feder wird das Nebensächlichste bedeutsam, und es langweilt keines von den mehr als 70 Gedichten. Sei es, er erschüttert uns tief, wie in den Versen „Villa Borghese“ (III, 154), sei es, er beschreibt das jüngste Gericht Buonarottis (III, 205), oder er windet in „Villa Borghese“ (III, 209) Goethe einen Kranz, sei es endlich, wir folgen den ausgelassenen Scherzen seiner Laune in vielen komisch gefassten Situationen, stets schaut uns aus ihnen ein grosser freundlicher Geist an, der immer mit sich fortreisst. Selbst wo sich die Sprache wie Prosa ausnimmt, ist es doch eine, von der Richter schon in Beziehung auf die Phantasien über Kunst sagt:[1]) „So viele Stellen darin, wie überhaupt ihre Prosa, scheinen mir poetischer als ihre Poesie.“

Eine grosse Zahl von diesen Gedichten bringt Gemälde der Natur, wie sie dem Auge des Dichters erschien; meist um zuletzt sich oder irgend ein Erlebnis hineinzuziehen. Dabei haben wir dann bisweilen das Gefühl, als störe das Anflechten des Persönlichen, weil es oft nur den Gesundheitszustand bespricht. So schliesst die Schilderung einer wilden Landschaft in den Versen „Radicofano“ (III, 147):

„Da denk' ich der vielen
Qualvollen Nächte
Ohne Schlaf und Erquickung,
Und rundumher steht jene Angst
In Fels und Berg mir vorgemalt.“

[1]) Holtei. Briefe III, S. 139.

In einer Seelandschaft (III, 149), in der violblauer Duft See und Insel und Fels in lieblichem Traum löst, gedenkt er Shakespeares. „Olevano“ (III, 220) löst die Stimmung ganz in Naturbeschreibung auf und weist somit über das Schaffen Tiecks selbst hinaus. Ganz überwältigend wird in den Versen „Botzen“ (III, 107) der Eintritt in die italienische Landschaft geschildert. Seltsam, dass das in Gedichten geschah, die 17 Jahre achtlos bei Seite gelegt sind; und man muss dem Zufall danken, der Verse wie die folgenden ohne die ihnen zugedachte Überarbeitung erhalten hat:

„Botzen.“

„Und ein lieblich Schweigen
Dehnt sich wollüstig,
Liebeathmend
Durch den Raum des blauen Himmels,
Durch das blühende Thal
Und über die lachenden Gebirge hin.“

Dem reiht sich in Hinsicht auf kraftvolle klare Schönheit der „Anblick von Florenz“ (III, 138) an. Nie wieder in der Lyrik ist ihm eine gleiche Verschmelzung der Natur mit dem Vorwurf gelungen, wie in „Palestrina auf der Reise“ (III, 218): Sturm und Gewitter in einfachen, aber mächtigen Zügen und mitten inne der göttliche Sänger: „Dennoch klingt des Sängers Harfe . . . . Und gern vernimmt ihn die trauernde Welt.“

Am besten musste unserem Dichter auch hier die grausige zerklüftete Landschaft gelingen. Die Übersetzung der Ossianlieder, die letzte Strophe des „Ungetreuen“ sind frühe Belege hierfür. In „Melankolie“ (a. a. O.) versetzt er uns in eine unheimliche gewitterschwüle Nacht:

„Die Eule sang mir grause Wiegenlieder
Und schrie mir durch die stille Ruh
Ein grässliches Willkommen zu.“ [1])

Seltener hat Tieck für eine freudige Stimmung solche Bilder in der Natur gefunden, denn hier verfällt er am leichtesten in Wortgeklingel. Immer aber bleiben die ansprechenden Stellen eines Liedes nur Glieder einer Bilderkette, die durch Länge sowohl, wie durch ungleichen Ausdruck den Leser ermüdet: Ebenfalls noch ein Überrest der unermüdlich langen, didaktischen Gedichte der vorangehenden Epoche, mochten sie „an Doris“, „Lob der Gottheit“, „Über den Ursprung des Übels“ oder auch nur „Morgengedanken“ betitelt sein.

Ein anderes, recht äusserliches Mittel, die Natur zum lebendigen, unmittelbar zum Leser sprechenden Teil des Gedichtes zu machen, ist die Personifikation: Blumen, Wald, Garten und Vögel werden zu handelnden Personen. Sie übertragen Grüsse, sind Heerscharen des Frühlings und rütteln den Philister auf aus seiner stumpfen Lethargie. Bisweilen werden dadurch sehr intime Wirkungen hervorgerufen, aber sobald die Natur Staffage ist und die Einbeziehung ohne innere Motivierung geschieht, wirken diese redenden Blumen nur komisch. Die Romantiker waren hier anderer Ansicht. W. Schlegel bezeichnet an der schon citierten Stelle die Blumen, Gebüsche, Wald, Himmel u. s. w. im Zerbino als äusserst malerisch und bedeutsam redend eingeführt.

Das Gedicht „Blumen“ (II, 244) 1794 giebt eine Art Rechtfertigung für die Personifikation:

---

[1]) Vergl. „Leben“ II, 256, Schr. VII, 58, Lovell. 1795. „Trauer“ II, 173, Schr. V, 37 (Blaubart), 1795. „Der wilde Jäger“ II, 256, Schr. X, 311 (Zerbino) 1798. „Der Zornige“ II, 205, 1801.

„Blumen sind uns nah befreundet,
Pflanzen unserm Blut verwandt."

Ein anderes Mal nennt er die kindischen Blumen ein neugierig Geschlecht. Im „Herbstlied" (a. a. O.) tröstet das singende Vögelein und spricht die Pointe des Gedichtes aus.[1]) Der Frühling aber als Gott und Führer einer glänzenden Schar tritt wiederholt auf. Leises Rieseln, Jauchzen der Bächlein, Wind im Gebüsch und sanftere, rötere Strahlen der Sonne verkünden seine Ankunft dem Wanderer. Schon im „Gruss dem Frühling" (a. a. O.) 1790:

„Schwebt unter säuselnden Winden
Nieder der Gott,
Tausend Blumen bekränzen sein Haupt,
Tausend Blumen umflechten
Sein blaues Gewand:
Er lächelt, —"[2])

In der „Frühlingsreise" tritt er als mutwilliger Knabe auf, der die Aprikosenwand hinaufklettert und sein Spielzeug zusammensucht, „das der alte Winter verlegt und verstört" hat, alle zarten Blumenaugen küsst, dann aber die

---

[1]) Vergl. „Auf der Reise" I, 117. Schillers Musenalmanach 1796. „Klage" II, 62, 1796. „Auf der Wanderung" III, 42, Schr. X, 230 (Zerbino) 1798. Uhland. Volkslied III, S. 132, sagt vom Volkslied: „So innig ist das Gemüt unserer Liederdichter zu den Singvögeln gesetzt, dass sie mit ihnen recht in einen Bund der Kunstgenossenschaft getreten sind."

[2]) Chr. E. von Kleists „Frühling", a. a. O. II, S. 7:
„Auf rosafarbenem Gewölk mit jungen Blumen umgürtet
Sank jüngst der Frühling vom Himmel" —
bei Tieck: „Der neue Frühling" I, 7, Schillers Musenalmanach 1796. „Frühling und Leben" I, 12, Schr. XVI, 198, Minor 253, 1798. „Frühlings- und Sommerlust" I, 221, Minor 262, 1798. „Frühlingsreise" I, 79, Minor S. 211, 1797.

Schwalben zur Reise in eine andere Welt[1]) bestellt. Er ist zu klein, das Obst zu pflücken, liebt nur das Spielen und ist zur ernsten Arbeit nicht gesinnt. Heerscharen des Frühlings sind die Blumen im Gedicht „Heimat“ (I, 226, 1802):

„Es stehn wie Dienerscharen
Mit blitzendem Gewehr,
Vor Unfall dich zu wahren,
Die Blumen um dich her.“

Ebenda reichen die Bäume „froh dem Wand'rer die grüne Hand“ und in „Frühlings- und Sommerlust“ Veilchen und Vergissmeinnicht dem Vorübergehenden „die weissen Finger“.

In „Gruss dem Frühling“ (a. a. O.) sterben die Frühlingsschmetterlinge an der süssen Wiedererkennung; meist aber sind es die Blumen, denen das gleiche Los beschieden ist.[2])

„Die Blumen“:

„An den Küssen zu verschmachten,
Zu vergeh'n in Lieb' und Wehmut;
Also steh'n die eben lachten,
Bald verwelkt in stiller Demut.“

In „Der Frühlingsreise“ sowie in „Heimat“ wird das Sterben im Kontrast zu einer üppigen Landschaftsschilderung erwähnt. In den Liedern „Klage“ und an „Fanny“ vergehen sie: hier, weil sie der Kunst ermangeln, Anmut

---

[1]) Vergl. Ariel Shakespear „Sturm“ V, 1. für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck, Berlin und Leipzig 1796 (Goedecke VI, S. 34, Nr. 11), Gedicht-Sammlung III, 58: Ariel hängt sich an der Schwalben Gefieder und fliegt dem warmen Sommer nach.

[2]) „Klage“ II, 62, 1796, Strophe 5. „Die Blumen“ I, 295, Schr. IV, 240 (Runenberg), 1802. „Frühlingsreise“, a. a. O., 1797, Strophe 23. „Heimat“, I, 226, 1802, Strophe 17. „An Fanny“, a. a. O., 1809, Strophe 4.

und Reiz der Schönen zu malen, dort als Putz der Geliebten, durch den süssen Tod beglückt.

Diese Beseelung der Natur findet sich schon in der antiken Poesie und wieder in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik, von wo es schon damals in die deutsche überging, als ständiges Motiv.[1])

Auch die Personifikation nutzen die Oktavianlieder am besten zu ihrem Vorteil aus. Die Romanzen sind voll von trunkenen Zwiegesprächen, die nicht ernüchtern, weil das Ganze in eine orientalische Zauberwelt getaucht ist. Glühender ist nie eine Rose verherrlicht worden:

„Und wie ein verstohlen Küsschen
Hängst du an dem Zweig gebogen:
Aber inniger entbrennen
Lüfte, die dich aufgesogen,
Immer süsser träumst du Liebe,
Hast die Lust in dich gezogen,
Immer buhlerischer küsset
Dich das Licht, das dir gewogen."

Nach einem langen Eingang, der die Mädchenblume in dieser Art preist, erzählt der Dichter, „weissagend süssen Rausches aufgehoben", ihre Entstehung. Als Venus, aus den Wassern geboren, die Erde betrat, that sich die ganze Natur den herrlichsten Schmuck an, aber die Liebesblume war noch nicht.

„Aus dem Walde tritt ein Jüngling
Und wie Flammen angezogen
Fliegen zündend ihre Blicke,
Brennen nicht mehr hier und dorten,
Beider Blick ist jetzt nur einer,
— — — — — — — — —

[1]) Vergl. Waldberg, Renaissance-Lyrik, S. 135.

— — —; dem heil'gen Blut
Zittert gleich das Feld voll Wollust
Und es rauschen und es treiben
Quillend ungestüm die roten
Blumen her."

Die Venus einzuführen war dem Romantiker, der ja jeden antiken Apparat verabscheute, erlaubt, denn sie spielt schon in der mittelalterlichen deutschen Dichtung eine bedeutende Rolle. Aber auch bei den Minnesängern wurde die Rose über alle Blumen gestellt.[1])

Dass selbst durch solche Schilderung das dramatische Element in der Lyrik nicht vermehrt wird, sondern immer wieder die Weise der Hymne sich in den Vordergrund drängt, darf nicht verwundern, wenn man in Betracht zieht, dass selbst die Dramen Tiecks nichts als Prologe mit verteilten Rollen sind. Wie sehr er sich daher irrte, als er durch Hineinziehen mittelalterlich mystischer Naturschilderung im eigentlichen Sinne volkstümlich zu werden glaubte, im Gegensatz zu den Klassikern, das beweist der Gang seiner Entwicklung am besten. Anstatt durch Hineinklingenlassen der Natur in das Leben des Menschen einer neuen Volkspoesie entgegen zu gehen, zog sich seine Dichtung immer mehr in die Salons einer die mittelalterliche Anschauungsweise studierenden Gesellschaft zurück. Ganz so erging es den übrigen Romantikern der älteren Schule, und nur Novalis macht eine rühmliche Ausnahme.[2]) So kam Tieck vor allem wieder

---

[1]) Vergl. Tieck, Minnelieder S. 235 und das Rosenlied Toggenburgs S. 210, auch von Uhland hervorgehoben: „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage", Stuttgart 1870. V, S. 130.

[2]) Vergl. „Novalis Lyrik" von Karl Busse. Oppeln 1898. S. 43 ff.

zur Allegorie, die er als Kritiker an Schiller getadelt hatte. [1])

Im Vorbericht zu den Schriften (I, XXXVIII) erzählt er selbst, wie Calderon ihn zur Allegorie begeistert habe, und schon im Sternbald (a. a. O. S. 300) ruft er aus: „Alle Kunst ist allegorisch, wir suchen dem Einzelnen einen allgemeinen Sinn anzuhaften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anderes als wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht und es nur auf diesem Wege finden kann.“ Er tadelt dagegen den allegorischen Dichter, der mehr danach trachtet, eine Verwandtschaft zwischen Bildern und ihren gegenseitigen Beziehungen zu entdecken, als eine eigentliche poetische Darstellung hervorzubringen.“ Das ist ihm leerer Schellenklang und entstellender Putz, den man mit dem Namen Idealisieren anpreisen will. [2])

Grössere durchgeführte Allegorien [3]) sind schon die „Paramythieen“, bewusste Nachbildungen Herders, Darstellungen einzelner Göttermythen, die durchaus der Schwung Tieckscher Prosa auszeichnet. Das Geistergespräch, eine Zudichtung für die Übersetzung des Sturm, beschreibt in ganz konventioneller Weise die Vermählung des Luftgeistes Ariel mit der Nymphe Melida. Dem reiht sich im Jahre 1797 das Gedicht „Dichter und Stimmen“ an: Die Stimme der Erinnerung verfolgt den fliehenden Dichter in die Einsamkeit des Vergessens. Einen Traum, der seine

[1]) Tiecks und der Romantiker Stellung zur Allegorie behandelt erschöpfend Petrich. „Drei Kapitel vom romantischen Stil“. Leipzig 1878. S. 33 ff.

[2]) Vergl. Tieck, Kritische Schriften S. 78 u. 83.

[3]) „Paramythieen“, nachgelassene Schriften I. „Geistergespräch“ III, 50, 1795. „Dichter und Stimme“ I, 259, 1797. „Traum“ II, 77, 1798. „Phantasus“ III, 1, Schr. IV, 130, 1811. „Des Mädchens Plage“ I, 152, Schr. XVI, S. 265, 1816.

Freundschaft mit Wackenroder verfolgt, bezeichnet er ausdrücklich als Allegorie. Endlich sind noch „Phantasus", eine Versinnbildlichung der schaffenden Phantasie, der schliesslich Pan selbst erscheint, und „Des Mädchens Plage", — die Hoffnung neckt als mutwilliger Knabe das harrende Mädchen — hervorzuheben.

Gedichte über die Kunst.

Im weiteren Sinne allegorisch sind dann die Gedichte, in denen die einzelnen Instrumente gleich den Blumen redend auftreten. Daneben erscheinen seit dem Jahre 1798 solche über die Musik: sie werden besonders im Jahre 1802 gepflegt, als der Dichter in der Familie des Grafen Finkenstein neue Anregungen für dieses Thema erhielt.

Tieck selbst spielte kein Instrument. Köpke berichtet von einem Violinunterricht.[1]) bei dem Ludwig, wie sein Vater feststellte, nur Fortschritte im Gesichterschneiden machte, so dass der Lehrer wieder entlassen wurde. Es bedurfte also einer Anregung von aussen. War es in der Jugend Wackenroder und vor allem das Reichardtsche Haus, so trat im Jahre 1798 noch ein sehr tiefgehender Beweggrund hinzu, der ihn in das Gebiet der Töne lockte.

Friedrich Schlegel schreibt am 2. Dezember 1798 an Novalis: „Tieck studiert den Jakob Böhme mit Liebe."[2])

---

[1]) Köpke, Erinnerungen I, S. 55.

[2]) „Novalis Briefwechsel", herausgegeben von Dr. J. M. Raich. Mainz 1880. Gotthold Klee, „Tiecks Leben und Werke" (Meyers Volksbücher) S. 53, sowie Köpke I. 147 setzen das Jahr 1799 an. Ranftl hat festgestellt, a. a. O. S. 115, dass Tieck die Morgenröte um 1798 in der Maurerschen Buchhandlung fand, hält aber (S. 117) „Die Poesie Tiecks in „Zerbino", „Genoveva" und Oktavian und in den gleichzeitigen kleineren Dichtungen keineswegs so energisch von Jakob Böhme beherrscht." Nach meiner Meinung lässt schon der häufig citierte Brief an Solger (auch bei Ranftl) hier keinen Zweifel über den Anfang der Böhme-Studien.

Der Inhalt des Briefes bindet nicht genau an die Gegenwart in Bezug auf den Anfang der Böhmestudien, und man muss hierfür einen früheren Termin, also das ganze Jahr 1798 annehmen, denn es zeigen die Gedichte dieses Jahres schon deutlich den Einfluss der Böhmeschen „Morgenröte". Hier haben wir eine ästhetisch-philosophische Behandlung der Musik, während die Sternbaldgedichte aus dem Jahre 1897[1]) Empfindungen zeichnen, wie sie auch jedem anderen beim Klang eines Posthornschalles, einer Schalmei oder eines Waldhorns beikommen können, Associationen über Schäferleben, die Sehnsucht, die uns hinaustreibt, Erholung im Waldesgrün: kurz, Gedanken, die sich schon an die Überschriften leicht anknüpfen.

Mit ganz anderem Ohr lauschte der Böhmekenner im Jahre 1798 den Tönen, als der Dichter im Jahre 1797, der nichts als die Begeisterung zur Kunst und zwar zu jeder Kunst im Sternbald lehren wollte. Auch in den Phantasien finden wir einige Lieder, die durchaus die Kenntnis der Morgenröte wahrscheinlich machen. Eine Übergangsstellung nimmt der „Arion" ein, der vielleicht nur das A. W. Schlegelsche Gedicht aus dem vorhergehenden Jahre zum Vorbilde hat[2]) und bekanntlich in der Dichtung fast aller Romantiker wiederkehrt. Novalis scheute sich nicht, im Ofterdingen den Vorwurf von mittelalterlichen Kaufleuten erzählen zu lassen. Tieck lässt hier nicht nur jeden überflüssigen antiken Apparat fort, sondern

---

[1]) „Schallmeiklang", „Posthornschall", „Waldhornsmelodie" I, 252 ff, Minor 230 ff, Zerbino III, 46 ff. (Musik), Schr. X, 290 ff.

[2]) „Arion" I, 53, 1798, Minor S. 17, 1843 im gekürzten Sternbald aufgenommen, Schr. XVI, 176. Schlegels „Arion", Werke Böcking I, S. 204. Aus den Phantasieen über Kunst gehören hierher: „Die Töne" II, 29, Minor S. 86, 1789. „Erkennen" II, 30, Minor S. 87, 1798. „Liebe" II, 31, Minor S. 89, 1789. „Trost" II, 32, Minor S. 90, 1798, steht dem Arion in der Auffassung nahe.

ist auch in der Darstellung knapper und anschaulicher: er ist eben der grössere Dichter. Das antike Motiv selbst wird bei ihm christlich gefasst: seines Sängers Saitenspiel ist ein Gebet, das als Jauchzen und „Wonneklingen" in allen Meeresvesten wiederhallt.

In der Morgenröte finden wir die Stelle:[1]) „Das Licht wird aus allen Kräften geboren und dringet wieder durch alle Kräfte, dadurch und darin gebäret sich die erhebliche Freude, wovon der Ton entstehet, denn vom Regen und Bewegen gebäret sich der lebendige Geist, als eine liebliche Musik." Die Gedichte aus den Phantasien besingen nun alle die Macht der Musik, in diesem tieferen Sinne. Gleich in dem ersten heisst es von den Tönen:

„Das war ich ehmals, ach ich fühlt es tief,
Als noch mein Geist in diesem Körper schlief."

Das Kapitel ist aber bei Böhme überschrieben: „Von der siderischen Geburt und von der Geburt Gottes." Die Gottheit ist ihm die Geburt aller Dinge, weshalb man sich kein Bildnis von ihm machen dürfe. Die liebliche Musik, die entsteht, wenn das Licht alle Geister durchdringt, nennt er: „die dritte Person in der Geburt Gottes" (S. 273). Bei Tieck liest man in demselben Gedicht:

„In Form, Gestalt, wohin mein Auge sah,
In Farbenglanz ist dir der Ew'ge nah,
Doch wie ein Rätsel steht er vor dir da.
Er ist so nah, und wieder weit zurück."

Solche Verse mussten in jener Zeit eine ähnliche Wirkung auf gewisse Kreise haben, wie heute etwa die Lebensphilosophie Nietzsches in der modernen Lyrik. Eine Parallele wieder aus Böhme zu den Versen fanden

[1]) „Jakob Böhmes sämtliche Werke", herausgeg. von K. W. Schiebler Leipzig 1832. S. 273, vergl. auch S. 104 ff.

wir S. 168/69: „Siehe, das ist der rechte einige Gott, aus dem du geschaffen bist und in dem du lebst: wenn du die Tiefe und die Sterne und die Erde ansiehest, so siehest du deinen Gott und bist aus ihm und in ihm, sonst wärest du nichts.“ . . . „Wenn du aber deine Gedanken erhebst und denkest, wo Gott sei, so ergreifest du die siderische Geburt, wo Liebe und Zorn gegen einander walten. Wenn du aber Glauben an den Gott, der in Heiligkeit in diesem Regimente regiert, schöpfest, so brichst du den Himmel und ergreifst Gott bei seinem heiligen Herzen.“ Unser Gedicht fährt fort:

„Du siehst und fühlst, dann flieht er deinem Blick;
Dem körperschweren Blick kanns nicht gelingen,
Sich an den Unsichtbaren hinzudringen;
Entfernter noch, um mehr gesucht zu sein,
Verbarg er in die Töne sich hinein;
Doch freut es ihn, sich freier dort zu regen,
Die Liebe heller kömmt dir dort entgegen.“ —

Ist das nicht eine poetische Fassung des Satzes aus der Morgenröte, nach dem die liebliche Musik der heilige Geist ist, der uns mit seinen Gaben erleuchtet und uns zu Gott selbst führt? — Erinnern wir uns noch zum Überfluss, dass den Romantikern Poesie und Religion nur zwei Begriffe sind, die dasselbe bezeichnen, und vor allem gleiche Ziele vor Augen haben sollen, so bleibt wohl kein Zweifel über den Gedankeninhalt des Gedichtes.

Das Folgende spricht dem die Erkenntnis ab, dem nicht im Herzen „das Siegel brennt, jene Flamme, die der Töne Geist erkennt“. Ein Seitenhieb des jungen Mystikers auf die Aufklärer seiner Zeit. Jetzt erhellt auch die Wirkung, die von den immer wieder glossierenden Versen „Liebe denkt in süssen Tönen“ auf alle Eingeweihten ausging. Die erste Strophe (S. III, 31) deutet die zweite

wichtigste Qualität in ihrem Wirken an: „Sieh wie Sonne Liebe scheint". Böhme lehrt, wie wir sehen, dass die „Liebliche Musik" entstehe, wenn das Licht alle Geister durchdringe. Nach Kapitel 3 (S. 34 ff.) wird Gott der Sohn die Sonne unter den Sternen genannt; „so nun der Vater aufhören würde zu gebären, so wäre des Vaters Sohn nichts mehr und so der Sohn nicht mehr in dem Vater leuchtete, so wäre der Vater ein finsteres Thal." Im 9. Kapitel (S. 84 ff.) wird das Licht als das bezeichnet, darinnen die Liebe aufsteigt, „die holdselige Liebe, welche der verborgene Quell ist, den das körperliche Wesen nicht begreifen kann: Gott der Sohn. Er erzeugt in seinem Wallen den Ton als den heiligen Geist in der Dreifaltigkeit. Tieck spricht von einer „Sonne Liebe", sie schafft, indem sie denkt, die süssen Töne. Sie kann alles, was sie will, verschönen, das heisst zu einer höheren Welt emporziehen. Die Musik aber verkündet das Wort Gottes.

Was Tieck hier in gedrängter poetischer Kürze zum Ausdruck bringt und was ihm gleichsam als die Aufgabe jeder Kunst erschien,[1]) führt Böhme verschiedentlich weiter aus (S. 90): „Alsdann werden die Geister lebendig, es dringet die Kraft des Lebens durch alles." „Es ist nichts denn ein herzlich Lieben und Freundlich sehen, ein holdselig Küssen, von einander Essen, Trinken und Liebe spazieren." Das durch und miteinander Wirken der Sonne „Liebe" und der lieblichen Musik bringen bei Tieck die beiden letzten Verse zum Ausdruck:

„Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Othem nicht."

---

[1]) Vergl. Sternbald, Minor S. 318. Hier heisst es von allegorischen Figuren im Gemälde: „Sie können vielleicht jenes Spiel der Ideen, jene Musik mit erregen helfen, die alle Kunstwerke zu geheimnisvollen Wunderwerken macht."

Die Lieder aus dem Zerbino sind natürlich weniger theoretisierend und reihen sich schon um der Form willen mehr an die ersten Sternbaldgedichte an und an die Symphonien und Tänze in Worten in der verkehrten Welt, unterscheiden sich indessen von ihnen durch einen tieferen Gehalt, so dass sie zwar weniger im einzelnen, wohl aber im ganzen auf die Beschäftigung mit der Mystik hinweisen.[1]) Sie stechen auch sonst in jeder Beziehung von den Gedichten des Jahres 1847 ab, die alle auf ein Erschlaffen der Phantasie hinzudeuten scheinen.

Die „Gedichte über die Musik“[2]) 1802 sind äusserlich durch den Aufenthalt in Ziebingen angeregt. Noch im Jahre 1809 erinnert er sich liebevoll dieser Zeit, wenn er Anton im Phantasus sagen lässt: „Ich bin durch Rosaliens und Claras Gesang so entzückt, dass ich sagen möchte, diese Tage machen eine Epoche in meinem Leben.“

Das Sonett „Palestrina, Marcello, Pergolese“ sprechen drei Mädchen, und die Weihung (II, 1) macht diesen Cyklus ausdrücklich den Schwestern zum Geschenk, „die im Gesang des Herzens Blum' entbunden“. Der Inhalt indes wiederholt in immer neuer Form, was schon die besprochenen Gedichte brachten: Die poetische Begeisterung

---

[1]) Vergl. „Solgers nachgel. Schriften“ I, 540. Hier spricht Tieck in einem Briefe vom 24. März 1817 über den Eindruck der Böhmeschen Lehre: „So geht es nun viele Stunden, wo ich mich in die Abgeschiedenheit eines Klosters wünschte, um ganz meinem Böhme und Tauler leben zu können. Dies hatte sich schon im Zerbino leicht poetisch, in der Genóveva dunkler, und im Oktavian verwirrter geregt.“

[2]) Gedichte über die Musik“ II, 1 ff. 1802. Hiervon „Marcello“ Schr. V, S. 157 (Phantasus), „Pergolese“, Schr. V, 480 (Phantasus), „Stabat mater“, Schr. V, 481 (Phantasus), „Die Musik spricht“, Schr. V, 485, Samml. II, 20: „Die Musik beschliesst“. Als der Dichter 1809 den verbindenden Text von Phantasus schrieb, erinnerte er (Schr. V, S. 478) an die Zeit.

und ihre intensive Wirkung auf den Menschen soll sich in immer neuen Bildern in die Erscheinung drängen. Jetzt war die Zeit gekommen, von der er im Jahre 1817 (a. a. O.) an Solger schreibt: „Der Zauber dieses wundersamsten Tiefsinns und dieser lebendigsten Poesie beherrschte mich noch 2 Jahre so, dass ich von hier aus nur das Christentum verstehen wollte."

Die Sonette „Die Musik spricht" II, 3ff. geben ausser dem schon Erwähnten eine Beschreibung der ringenden, sich verklärenden Naturkräfte, ähnlich wie Böhme das Entstehen der Engelreiche und den Abfall Lucifers erzählt. Das erste beginnt mit den Anfangsworten des Evangeliums Johannis. die nun eine ganz neue Bedeutung hatten und in dieser eigenartigen Verwendung im höchsten Grade stimmungsvoll auf den Leser wirken:

„Im Anfang war das Wort. Die ew'gen Tiefen
Entzündeten sich brünstig im Verlangen,
Die Liebe nahm das Wort in Lust gefangen
Aufschlugen hell die Augen, welche schliefen,

Vers 7:

Dass alle Kräfte wollustreich erklangen,
Begierig, in sich selbst sich zu vertiefen."

Auch bei Böhme haben die Geburten keinen Anfang, sondern haben sich von Ewigkeit geboren. In diesem Wallen und Werden bewegt eine Kraft die andere:

Vers 12:

„Das Wort empfand die Engel, welche schufen."

Das zweite Sonett unter diesem gemeinsamen Untertitel (II, 4) beginnt mit einer Beschreibung der biblischen Finsternis oder Böhmes Abfall Lucifers (a. a. O. S. 200ff.) und deutet zum Schluss auf den Zweck der Menschheit, die von Gott dazu bestimmt ist, die Stelle der Abgefallenen im Himmelreich einzunehmen:

„In Menschenstimme ist es ihm gelungen,
Nun hat das ew'ge Wort sich wieder funden."

Das Dritte spricht wieder von der Gewalt der Töne:

„Ich bin ein Engel Menschenkind, das wisse."

Darin lag für jeden Kenner der mystischen Lehren mehr als poetische Übertreibung, und die Sonette, von hier aus betrachtet, erregen denn auch das Staunen, durch die souveräne Gewandtheit, mit der diese schwierigen Vorstellungen in eine poetische Form gegossen sind.

Die gleichen Motive kehren in den folgenden Sonetten wieder, und die Überschriften mittelalterlicher Komponisten geistlicher Lieder haben wenig Einfluss auf den Inhalt, wenn auch bei Pergolese auf die Sage von seinem Tode angespielt wird. Selbst das geschieht so versteckt, dass eine Hindeutung im Gespräch (a. a. O. S. 480) dazu erforderlich ist. Den ganzen Cyklus beschliesst wieder die Musik:

„Und aus dem Kelch entblüht der Geist zu Gotte."

Die Sonette an die Freunde aus dem Jahre 1800 enthalten ähnlich mystische Elemente, aber auch nichts, was hervorzuheben wäre. Sie sind schon damals treffend von Friedrich Schlegel charakterisiert worden.[1]) Ferner schliessen sich hier wieder die Lieder aus der Genoveva und dem Oktavian in vieler Beziehung an; es würde aber zu weit führen, die einzelnen Parallelen weiter anzugeben, die nur das Gesagte bestätigen könnten, und es sind auch, wie Ranftl (a. a. O. S. 121) schon für die ganze „Genoveva" festgestellt hat, nicht Böhmes Anschauungen als System betrachtet, sondern nur „losgerissene Splitter" und vor allem die bilderreiche poetische Sprache des frommen Handwerkers.

[1]) „Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm", herausgegeben von Dr. Oskar F. Walzel, Berlin 1890, S. 435 f: „Sie sind etwas schnell und liederlich, doch viel Schönes darin und allmählich auch mehr Konstruktion." „Blätter der Erinnerung" II, 71 ff.

Eine symbolische Deutung findet das fliessende Wasser in dem Gedicht „Frage“ (II, 185), wenn es auf die Frage, wohin es eile, antwortet:

„Etwas haben wir vernommen
Von den heil'gen Meerestiefen,
Wo uralte Wunder schliefen,
Wären wir dort angekommen!“

Es giebt in gedrängter Kürze und voll tiefpoetischer Bilder, was schon 1800 die Lebenselemente (I, 122 ff.) sagen sollten. Sieben Elemente und zum Schluss der Sabbath, an dem der Mensch von oben seine Weihe empfängt, werden dort besungen; aber wie schon die Wahl der Elemente nur verundeutlicht, so wird auch die Entwickelung im ganzen nicht klar. Jedes Einzelne, die Erde, das Unterirdische, das Wasser, die Luft, das Feuer, das Licht, die Arbeit, der Sabbath, wird in seiner segnenden Kraft gepriesen. Auch hier ist das Licht als Sohn Gottes bezeichnet (I, 131) und Lucifer als das falsche Verlangen, das ihm „nachtritt“. Der Vater aber spricht zum Licht:

„Drum bleibe hier
So schwinde was einst mein.
Ich werde nun mein eigen sein.
Im dreimalheilig lichten Schein.“

So können wir in der Lyrik genau den Gang von Tiecks Stellung zu Böhme verfolgen, wie er ihn im Jahre 1817 seinem Freunde Solger mitteilt. Man braucht nicht anzunehmen, dass sich die mystische Periode in ihm nach 17 Jahren anders wiederspiegelte, als sie thatsächlich verlaufen ist.[1]) Im Jahre 1803 bricht die Produktivität des

[1]) Friesen (a. a. O.) II, S. 289 ff geht genau auf diesen Brief (1. Anm. 73) ein und tritt schon Einwürfen mit Gründen aus Tiecks Wesen und Ausdrucksweise entgegen, die man, an das in diesem Briefe wiederholt gebrauchte Wort „leichtsinnig“ anknüpfend, gegen den Ernst seiner mystischen Studien beibringen könnte. Vergl. II, S. 211.

Dichters, die mit dem Oktavian ihren Höhepunkt erreicht hatte, plötzlich ab. Über fünf Jahre hindurch schweigt seine Muse fast gänzlich, und dann hat sich sein Standpunkt zur Mystik geändert, wenn sie auch, so weit sie in seinem eigenen Wesen begründet war, Bestandteil seiner Anschauungen blieb. Sie lag wie ein „fruchtbares Gebirge" hinter ihm, erklärte ihm zwar noch alles, aber er mochte nicht mehr in ihr leben. Als er Böhme durchaus erfasst zu haben glaubte und „sich mit Leidenschaft der Lehre überliess", da wurde er durch Erfahrungen in seinem Streben bestärkt und „so kam es, dass mein jugendlich leichter Sinn, meine Lust zur Poesie und an Bildern mir als etwas Verwerfliches, Verfehltes erschien", so fährt er fort.[1]) Erst allmählich machte er sich frei von solchen quälenden Empfindungen, und die innerliche Heiterkeit Novalis wird ihm verständlicher, seit er einen „Grenzvertrag" mit der Mystik geschlossen, die nach seiner Ansicht dem Bösen eine zu grosse Realität zuschreibe. Wie ganz anders fasste aber auch Novalis von vornherein Böhme auf:[2]) „Man sieht durchaus in ihm den gewaltigen Frühling mit seinem quellenden Treiben, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären." Von dieser harmonischen Seite, die ja auch auf Tiecks Lyrik ihren Einfluss zeigte, musste sein Charakter naturgemäss zu trüben fortschreiten, dessen eigenste Stimmung die im Lovell ausgedrückte war.

Es wurde also das Böhmestudium das wichtigste Glied seiner Entwickelung, nicht nur für sein inneres Wesen,

---

[1]) Vergl. Brief an Solger (a. a. O.) S. 541. Für das Letzte haben wir eine Parallele im Gedicht „Trennung und Finden" I, 217, 1804: „O schweigt ihr spielenden Töne blödandächt'ger Lieder". Das Gedicht „Phantasus" III, 1, 1811 giebt ebenfalls einen Rückblick auf diese Zeit.

[2]) Holtei, Briefe I, 307.

sondern auch für die Ausdrucksfähigkeit des Dichters, machte ihn vor allem zum Herold der Romantik und gab seiner Lyrik die Waffen und Kampfesmittel gegen Aufklärichт und Rationalismus. Dass sie weder ins Volk drang, noch zur Vertiefung und Neubelebung der christlichen Gedanken, wie beabsichtigt, führt, daran war neben vielem anderen die für weitere Kreise viel zu entfernt liegende Quelle Schuld und die übertriebene Vorliebe für das Altfränkische, an der ja auch die meisten seiner anderen Dichtungen kranken. Da, wo man aber andächtig seiner Poesie lauschte — in den Studierstuben der Romantiker —, war es gerade dieser Gedankengehalt, der ihm so viel Ruhm und Achtung eintrug. Hier las man ihn, wie den Verkündiger einer neuen Zukunft, denn man fand in seinen Werken den herrlichsten Ausdruck für die Stimmung der Besten seiner Zeit.[1]) Auf anderer Seite führte dasselbe immer wieder zu dem unbegründeten Vorwurf katholicisierender Tendenzen in Tiecks Dichtung. Endlich darf man noch darauf hinweisen, dass auch für Böhme die Artikulation des Wortes symbolische Bedeutung hatte, und Tiecks Bestrebungen, Klangwirkungen durch Anhäufung von Synonymen und von Wörtern mit charakterisierenden Vokalen herbeizuführen, durch Böhme wenn nicht angeregt, so doch vertieft sein mag.

Den Gedichten über Musik schliessen sich die über Kunst an. Der Sternbald zeitigte auch hier die ersten Früchte. Aus demselben Jahre 1797 sind uns zwei Gedichte mit der Überschrift „Kunst und Liebe“[2]) erhalten. Das eine musste bald wegen seines antiken Metrums und

[1]) Vergl. Holtei, Briefe III, 281, Brief A. W. Schlegels an Tieck 15. Februar 1813. „Mein Bruder hat mir umständlich geschrieben. Er ist entzückt über Deine musikalischen Gedichte.“

[2]) III, 88, Minor S. 171, Schr. XVI, S. 79, nachgel. Schr. I, 205. „Der Dichter“ I, 76, Schr. I, 7, 1801.

Apparates in Ungnade fallen und ist daher nicht in die Sammlung aufgenommen. Beide stellen die Liebe zu allem Hohen, „in die Ferne“, wie es im Sternbaldgedicht heisst, „zu den grossen Meistern“ im anderen, als Vorbedingung für den Künstler auf. Noch früher fällt das Gedicht „Sehnen nach Italien“ (III, 90, 1796). Es spricht das Zagen aus, das wir auch sonst in jener Zeit — so im Sternbald — fanden, das Verzweifeln an der innersten Berufung zum Künstler, die Sehnsucht nach diesem Glück: Gedanken, die auch durch die beiden zuerst genannten Verse gehen und mit dem Thema der Liebe zur und in der Kunst ganz zu dem passen, was wir sonst von den gemeinsamen Plänen der beiden Berliner Schulkameraden wissen. In den späteren sehen wir wieder den Einfluss der Mystik. Das Sonett „Der Dichter“ aus dem Jahre 1801 stellt den Künstler, der sich von der Gottheit berauscht fühlt, an das Ende der sich zum Menschen hin entwickelnden Welt. In diese Zeit müssen auch die Stanzen „Dichtkunst“ (I, 74) wegen des ähnlichen Inhalts und der Form gesetzt werden. Sie fehlen im chronologischen Verzeichnis.

Scherzgedichte.

Am Ende des zweiten Bandes (S. 248ff.) seiner Sammlung hat Tieck eine Reihe von Scherzgedichten zusammengestellt, die nur einen litterargeschichtlichen Wert haben, indem sie einerseits die Art zeigen, in der man um die Wende des 18. Jahrhunderts zu witzeln pflegte, andererseits ein Bild der milden Form der Satire unseres Dichters geben. Als Scherzgedichte an und für sich dürfte indes ihre Wirkung mit wenigen Ausnahmen versagen, nicht nur weil ihnen das Aktuelle fehlt, sondern auch wegen des Mangels an Pointen, die man mit Recht vom Witz ver-

langen darf. Gleich die ersten Verse bringen Tiecks Programm, das allerdings ganz anders lautet.[1])

„Mit Leiden
Und Freuden
Gleich lieblich zu spielen
Und Schmerzen
Im Scherzen
So leise zu fühlen.
Ist wenigen beschieden."

Die „Kunst der Sonette" (II. 260), 1805, ein Kranz von sieben Sonetten, zeigt wie gern der Dichter noch immer „das Edle mit dem Possierlichen" verband.

So nimmt auch die Ironie bei Tieck eine ganz eigene Gestalt an. — Folgen wir der Definition Jean Pauls,[2]) nach der Ironie der mit Ernst vorgetragene Schein ist, so haben wir es hier nur mit der Laune zu thun und auch die Wortspiele Tiecks — die an anderer Stelle zu behandeln sind — sind nach ihm störende Kontraste des Witzes, „für den Ernst des Scheins gefährlich, weil sie den Ernst zu schwach aussprechen und das Lächerliche zu stark". Tieck selbst (Schr. II. S. XXVII) scheidet zunächst eine einfache Ironie, die das Schlechte gut und das Gute schlecht nennt, von einer höheren, die sich etwa in der scheinbaren Unwissenheit, die Plato in seinen Dialogen verwendet, verkündigt, und nennt die höchste „jene letzte Vollendung eines poetischen Kunstwerks, jenen Aethergeist, der, so sehr er das Werk bis in seine Tiefe hinab mit

[1]) „Scherz" II. 248. Schr. X. S. 96 (Zerbino) 1798.

[2]) Jean Pauls sämtl. Werke. Berlin 1861. Band XVIII. „Vorschule der Aesthetik", S. 143 ff. Zusammenfassend S. 147. „Aus allem Bisherigen ergiebt sich die Kluft zwischen Ironie und Laune, welche letzte so lyrisch und subjektiv ist, als jene objektiv, denn die Laune hat tausend krumme Wege, die Ironie nur einen geraden wie der Ernst."

Liebe durchdrang, doch befriedigt und unbefangen über dem Ganzen steht.“ In den Unterhaltungen mit Köpke[1]) verwahrt er sich davor, dass sie „Spott, Hohn oder Persiflage“ sei, vielmehr „der tiefe Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist.“ Er zieht also den Kreis viel weiter als Jean Paul, stets aber hebt er das Harmlose, die liebenswürdige Seite hervor und verwahrt sich gegen das Beissende. Hat man also Tiecksche Ironie, die mir zwischen der Goetheschen Liebenswürdigkeit eines Weisen und der Zersetzung einer soeben erzeugten und gehätschelten Stimmung Heines mitten inne zu stehen scheint,[2]) einerseits überall da zu suchen, wo er durch eine altertümelnde Sprachführung das Ernste angenehm oder durch eine ernste hohe Form den Scherz zu veredeln sucht, das heisst die Wirkung des Einen durch sein Kontrastierendes in eine höhere Sphäre heben will, so muss man andererseits die launischen Scherzgedichte selbst auch noch ironisch im „einfachen“ Sinne nennen.

Recht an seinem Platze aber ist dieser heitere sonnige Humor in den Reisegedichten, wo er uns wieder die geistreiche Lebensauffassung einer grossen Seele unmittelbar offenbart. Oft hebt er einen sonst ernsten Bericht durch eine ironische Wendung am Schluss plötzlich in das Gebiet des Humors. Die Schilderung einer verregneten Werthervorstellung (III, 120), in der überdies dem Volks-

[1]) Köpke, Erinnerungen II, 238 ff.

[2]) Dass die Ironie des Romantikers in jeder Individualität ein anderes Gesicht annimmt, darauf ist wohl schon verschiedentlich hingewiesen. So umfasst die Ironie Novalis und die Brentanos ebenfalls zwei Pole. Hier die übermütige Lust an der dichterischen Fiktion, die sich mit einem spöttischen Lächeln über die Rührseligkeit des ergriffenen Zuhörers und somit über die eigene Begeisterung hinwegsetzt, dort, wie Heilbronn in seinem Buche über Novalis (Georg Reimer, Berlin) S. 202 sagt, zur „naiven Negation des Nicht-Romantischen gesteigert“.

geschmack zu Liebe der Tod Werthers gestrichen war, schliesst mit den Worten:

„Doch war er nicht froh mehr,
So schien es, seines Lebens.“

Der Taubenmarkt (S. 144) vergleicht zum Schluss die im Vaterlande nach Bildung lüsternen, von Journal-Gesellschaften spärlich befriedigten Philister mit den in Körben verpackten und zusammengepferchten Tauben, denen man nur wenige Körner und einige Tröpfchen Wasser abgezählt in die geöffneten Schnäbel thut.[1]) In „Schmerz in der Lust“ hören wir den Dichter klagen, dass ihn die alten Schriften auf dem Vatikan nicht ruhen lassen, bis er sie abgeschrieben:

„Und ich musste nach Rom gehn,
Um erst recht stockdeutsch zu werden.“

Ein treffliches Beispiel seiner anmutig verknüpfenden Laune bietet das Gedicht „Der Spaziergang“ (III, 259). Es kommt mit einem Pater zu einem Schachspiel, in das sich Tieck nur einlässt, um „die Ehre seines Landes zu retten“, ohne recht in die Kunst eingeweiht zu sein. Der Zufall will, dass alle seine ohne Verständnis gemachten Züge angestaunt werden. Fast hat er gegen den Meister das Spiel gewonnen, da verlässt plötzlich der Genius den Blinden:

„So erzählt man, dass der grosse Condé,
Als Meister begann
Und beschloss als Schüler.“

Hier gefällt er sich also wieder in einer Art von Umkehrung. Köstlich ist ferner die Schilderung der Dankbar-

---

[1]) Vergl. „Bücher“ III, 176. Auch dies Gedicht verspottet die Bildungsphilister, die Kisten voll deutscher Meisterwerke, Kotzebue und Lafontaine mit nach Italien nahmen, um darüber die italienische Kunst zu vergessen.

keit eines Bettlers (III, 163), der für einige empfangene Paul den hinkenden Tieck fünf, sechs schmale Stufen hinaufträgt und sogleich verschwindet; die Flucht vor den Stieren (170), die Freitags am Pappelthor die Strassen unsicher machen; oder die Erzählung, wie er einem überlästigen Schwätzer dadurch entgeht, dass er sein Gesicht verzerrt, und jener plötzlich enttäuscht vorübergeht.

Ob er mitteilt, wie ihm ein Italiener mit gewandten Reden das Gold abzulocken weiss (S. 180), ein anderer des Längeren sich über seine Hilfsbereitschaft auslässt, Fremde im Dunkeln zu führen, um am Ende zu sagen, dass man an der gesuchten Stelle sei (183), oder sein Abenteuer mit dem Trunkenen in Lorenco berichtet (243), oder endlich des Charlatan grossprahlerische Reden, in denen er zu seiner Reklame den vorübergehenden Fremden ausnutzt (263), ob er schildert, wie er selbst in heiterer Laune einen überklugen Barbierjungen narrt, der gewohnt ist, an Fremden sein Mütchen zu kühlen; immer macht die gleiche, mit dem Heiteren heiter spielende Art des Witzes sich bemerkbar.

§ 2.

Ausdrucksmittel.

Tieck ein Phantasiedichter.

Ebenso wie in der Auswahl der Motive, wird sich eine Individualität in den Mitteln ihres Ausdrucks geltend machen. Wenn sie auch mit dem Stoff aufs engste verbunden sein sollen, so wird doch hier im ganzen mehr Gleichmässigkeit herrschen, das heisst: derselbe Mensch wird ganz ähnliche Ausdrucksmittel bei allen verwandten Stoffen verwenden, er spricht eben seine Sprache. Umgekehrt ist wohl kaum je der gleiche Vorwurf von zwei Dichtern gleichmässig behandelt worden. Ich kann eine blühende Rose als Symbol auffassen, ich kann sie stimmungsvoll betrachten, sie kann meiner Phantasie nur den ersten Anstoss geben zu einer Reihe sich mehr und mehr von ihr entfernender Bilder, ich kann über sie grübeln, bis mir ein Sinnspruch einfällt, endlich kann ich sie ideell in die Fülle der Erscheinungswelt einreihen und so mich in das ebenso unermessliche Gedankenreich begeben; aber was ich von alledem in naiver Selbstbethätigung thue, wird immer charakteristisch bleiben.

So viel ist nun schon aus der Wahl der Motive bei Tieck zu ersehen, dass ihm alle Dichtung aus der Stimmung herauswächst. R. M. Werner[1]) definiert die Stimmung

[1]) Lyrik und Lyriker. S. 78.

als etwas Wechselndes, einen Zug, der zum Erlebnis aus dem Innern des Dichters hinzugethan wird, im Gegensatz zur Ideendichtung, die das Bleibende, das Feste der Erscheinung aufsucht und gestaltet. Es ist kein Zweifel, die erste Art die Dinge anzuschauen ist die poetischere, während sich die zweite vielmehr aus der Wissenschaft in ein fremdes Gebiet zu verlaufen scheint, in Wirklichkeit aber vom Künstler als intuitives Erfassen des Typischen in der Erscheinung sehr wohl mit einer Stimmung zu verbinden ist.

Es fragt sich nun, wie Tieck seine Stimmung zum Ausdruck bringt. Es giebt auch hier zwei Arten: Entweder man bleibt in der nächsten Nähe des zuerst Geschauten, allein bemüht das zu vertiefen und ganz zu durchdringen, bis sich dieser einen festgehaltenen Stimmung ein einheitlicher Ausdruck ergiebt, so wenn Goethe die der Sehnsucht nach Seelenstille in das kurze Liedchen „Über allen Wipfeln ist Ruh“ giesst; oder man lässt die durch die Stimmung angeregte Phantasie spielen und sich von ihr in die Ferne, anstatt wie zuerst vom intensiven Willen in die Tiefe führen. Ein Blick in die Gedichtsammlung Tiecks zeigt, wie er mit der Eindeutigkeit eines Typus in die zweite Kategorie zu stellen ist. Es ist falsch, ihn einen Stimmungsdichter zu nennen[1]), ohne diese Einschränkung zu machen. Ganz etwas anderes ist es, wenn man in Betracht zieht, dass die Klangwirkungen beabsichtigte Stimmungsmalerei ist. Aber gerade weil sie zur Phantasiedichtung nicht in das engste organische Verhältnis treten kann, steht sie so isoliert da. Und was nun gar im eigentlichen Sinne eine stimmungsvolle Dichtung vom Standpunkt des Geniessenden aus genannt werden muss, in der

[1]) R. M. Werner, Lyrik und Lyriker. S. 297 ff. Ranftl, Genoveva. S. 210. Hettner, S. 51 dagegen nennt schon die romantische Schule „die Sophistik der Phantasie“.

ihm der Dichter unfehlbar das aufzwingt, was er selbst erlebt, wird daher so selten auch bei Tieck erreicht. Sein bewegliches und reizbares Gemüt besitzt nicht die Fähigkeit, das erste, aus einer angeregten Stimmung heraus entstandene Phantasiebild festzuhalten, es pendelt vielmehr im Reich der Associationen hin und her. Hier nun sollen Klang und Wortwahl immer helfen den Leser anzuregen, sie thun aber auch nicht mehr, weil er der ganz subjektiven Auffassung des Dichters in einem schon nebelhaften Bilderreich nicht zu folgen vermag, ja oft einen ganz anderen Klang, ein viel prägnanteres Wort sich wünschte.

Aber selbst intensivste Arbeit und noch so fleissiges Feilen hätte das unstete Umherwandern in einem Chaos von Bildern und Launen, das in seinem Wesen begründet ist, nicht beseitigen können. Darum auch ist es so selten möglich, bei unserem Dichter aus dem Werke heraus das Erlebnis zu konstatieren trotz des so oft gerügten Subjektivismus. Wenn wir weiter sehen, dass die Darstellungsart öfter kontrastierend als symbolisch ist, so erklärt sich dies ebenfalls aus dem Phantastischen seiner Dichtung, und er erinnert hier an die Göttinger Hainbündler, die so gern mit Gegensätzen arbeiten. Nur tritt es selten so scharf bei Tieck hervor, denn er sucht nicht den Gegensatz, sondern wird von seiner Phantasie leicht zum Gegensätzlichen geführt, indes nicht ohne die Übergänge zu zeigen. Wir begleiten seine Phantasie auf ihren Streifzügen und gelangen mit ihm in entfernte Länder, die schon im ganzen den Kontrast zur schalen Wirklichkeit andeuten sollen. Er ist bestrebt, das Äusserlichste mit dem Innerlichsten zu verbinden und dem Körperlichen recht geistige Attribute zu geben[1]), anstatt umgekehrt das Übersinnliche zu versinnlichen. Dass dabei oft eigenartig schöne Bilder

[1]) Vergl. Petrich, romantischer Stil S. 18.

entstehen, ist wohl kein Zweifel. „Die Nachtblumen thun sich auf mit Klingen“ (II, 133) oder „Erd und Himmel entbrennt in Küssen wie mit Liebesscham“ (II, 182) sind liebliche Töne, wie sie von den Modernsten, Hoffmannsthal und George, wieder gesucht werden. Das ist weiter der Grund für das Schwungvolle der Prosa, die bei Tieck, im Lovell z. B., oft ein bald im Text folgendes Gedicht an Schönheit übertrifft, weil hier nichts gesucht und gezwungen wird [1]).

Das Bestreben aller späteren Lyriker, das Gedicht zu einem inneren Abschluss zu bringen, zu einem abgerundeten Kunstwerk zu machen, woraus sich die verhältnismässige Kürze lyrischer Erzeugnisse ergab, kannte Tieck nicht, vielmehr empfand er das Reich der Phantasie als unbegrenzt und war jederzeit bereit, sich darin zu ergehen. Man hat das Gefühl, als hätte der Dichter eben so gut noch ein halbes Dutzend Strophen hinzufügen können [2]).

Er nimmt sich z. B. zum Thema die „Frühlingsreise“ (I, 79). Er beginnt mit der Freude am Reisen, „wenn Gesundheit mit uns geht“, fort aus der Stadt, hinaus in Berg und Wald. Noch in derselben Strophe wird die Sehnsucht in die Ferne als Anlass zum Reisen erwähnt. Die

[1]) Vergl. Schr. VII, S. 34: „Die Sonne spielt herab und ich sehe, wie jedes Tier sich in ihr goldnes Netz so gern und willig fängt. Die ganze Natur ist begeistert und die Waldvögel singen lange und schöne Lieder und die Bäume stimmen drein mit ehrwürdigem Rauschen und wie Harfensaiten zittert und klingt alles um mich her und ich singe innerlich Gesänge, ohne dass ich es weiss.“ Es muss überraschen, hier schon so viele Motive zu finden, die später oft genug ohne rechten inneren Zusammenhang in Gedichten vereinzelt wieder verwendet werden.

[2]) Vergl. Petrich, romantischer Stil S. 24: „Das Unvermögen unserer Phantasie, solchen Sinneswahrnehmungen zu folgen, wird noch wesentlich erhöht, wenn die Bilder in unaufhörlichem Wechsel aneinander gereiht sind und ineinander übergreifen.“

zweite führt das Lockende in der Natur weiter aus; d
dritte verscheucht die Sehnsucht nach der Geliebte
„Allenthalben blüht dein Glücke". Das veranlasst d
Dichter zu Strophe 4. die zur Eile auf dem Flusse trei
„denn mein Mädchen wartet schon". Sie schliesst mit de
Vers „Lüfte säuseln linde", denn alle Winde sind u
günstig. Daran anschliessend bringt Strophe 5 und 6 wied
reine Naturschilderung, in der das Sonnenlicht und se
Glanz beschrieben wird, was seinerseits wieder in 7 d
Parallele zu der Liebe Licht hervorruft: Es geht mit de
Wanderer. Die folgende beginnt: „Liebst du die Morge
pracht?", und nun wird in 5 Strophen der Morgen g
schildert. Mit prächtigen Farben und Bildern ergeht
sich in dieser Beschreibung und knüpft dann, ohne da
wir recht das Vergleichende zu erkennen vermögen, in d
13. Strophe an das Thema der zweiten an:

„Also wenn die erste Liebe dir entschwunden,
Musst du weibisch nicht verzagen."

Und jetzt kommt erst, was man dort schon erwartet hätt
der Vergleich der Liebe mit dem Frühling, der ebenfa
nie wieder zu kommen vergisst. Es folgt eine eingehen
Schilderung vom Einzug des Frühlings, von der Herrscha
des Winters ausgehend. Er wird mit einem mutwillig
Knaben verglichen, der sein Spielzeug bald wieder verläs
Bei seinem Abschied Strophe 27 sagt er:

„Ade! ade! ist die Liebe nur da,
So bleibt auch der Frühling ewiglich nah!"

So beisst sich das Gedicht in seinen eignen Schwanz u
das Ganze macht trotz einzelner bedeutender Stellen d
Eindruck einer Improvisation.

Die aufklärende Naturschilderung, mit der die Gedich
meistens beginnen, verleitet allerdings zu solchem Spi
der Phantasie. So entstehen viele Lieder, die erst a

Schluss des Dichters Vorhaben vielleicht mehr erraten als erkennen lassen. „Gefühl der Liebe“ (I, 247) verrät erst in Strophe 15 den Grund der ganzen Beschreibung, eine Rückerinnerung an die trüben Stunden, in denen der Geliebte fern war; aber auch das erfahren wir nur dadurch, dass gesagt wird, sie sei nun nahe und alle Klage verschwunden [1]). Kein Lyriker des letzten Jahrhunderts hat diese gesuchte Unbestimmtheit nachgemacht, vielmehr hat man sich stets bemüht, das Interesse des Lesers durch eine Situationsschilderung am Eingang zu sammeln, wie z. B. Justinus Kerner gerade dadurch seine Wirkung selten verfehlt: man denke nur an den Eingang „Preisend mit viel schönen Reden“ etc.

Tieck will mitten in seine romantische Stimmung hineinführen, mehr durch ein Anregen der Phantasie, als durch ein zwingendes Bild. Oft gelingt es ihm auch, so wenn in „Trennung und Finden“ (I, 217) die Beschreibung des heissen Sommers beginnt:

„Ein heisser Sommer mit Gewitterhitze
Ist stürmisch über uns hinweg gezogen“

oder erfüllte Sehnsucht (III, 71):

„Sanft umfangen
Vom Verlangen
Abendwolken ziehn“

„Frühling und Leben“ (I, 12):

„Aus den Wolken winken Hände,
An jedem Finger rote Rose.“

Solchen, wenn auch nicht durch die Schärfe wirkenden Eingängen, so doch durch das Andeuten eines in seinem Gefühlswert erfassten Bildes steht aber eine grosse Anzahl ganz trivialer gegenüber: „Frühlingsreise“.

„Über Reisen kein Vergnügen.“

---

[1]) Vergl.: I, 7, 93, 117, 136, 166, 149, 247, 257, 259; II, 39, 41, 45.

Die Unbestimmtheit drückt sich auch in der sehr häufig am Anfang auftretenden Frageform aus. Oft ist es, als suche der Dichter selbst nach einem Anknüpfungspunkt für eine Improvisation: „Lied der Sehnsucht“ (I, 1):

„Warum Schmachten,
Warum Sehnen?“

„Gefühl der Liebe“ Minor. S. 225:

„Bin ich denn gewiss des Glückes?
Ist denn Hand und Lippe mein?
Mir der süsse Gruss der Blicke?
Ach woher der goldne Schein?“

Diese 4 Fragezeichen werden in der folgenden Strophe noch durch 2 vermehrt. In der Sammlung ist die erste fortgelassen. Um das Jahr 1800 treten die Fragen am Anfang mehr zurück oder es sind rethorische, wie in der harrenden Geliebten (III, 39):

„Ach du roter Sonnenschimmer,
Ach wann kommst du, kühler Abend?“

Immer klarer tritt das Bestreben hervor, die Worte der Überschrift sogleich zu erklären oder des Dichters Auffassung in den Vordergrund zu stellen: „Das Wasser“ (I, 61):

„Heil'ge, reine, milde Flut,
Kind der Liebe, klares Wasser!“

Er will eine mystische, dichterisch reiche, stimmungsvolle Hymne auf den Urquell des Lebens geben. Dem reihen sich die übrigen Oktavianlieder an. Dabei vermeidet er hier das Wortgeklingel, das sich bei solchem Phrasenbau leicht einstellt und die vorhergehende Periode kennzeichnet.

Dem entsprechend ist auch der Ausgang der Gedichte meist ein Ausklingen, nie aber herausgearbeitete Pointe, oft, wie schon angedeutet, eine Erklärung des Allegorischen in der Dichtung. Des „Mädchens Plage“ (I, 152) sagt zusammenfassend am Schluss vom bösen Knaben Hoffnung:

„Nun bin ich sein Feind, dann Freund ihm und Lust: —
So geht's bis zum Abend vom Morgen."

„Das Wasser" (I, 61) schliesst:

„Und die Menschen bebend dankten
Dir Erzeuger, heil'ges reines
Frucht erregend klares Wasser."

Ein Ausgang, der zu den Anfangsgedanken zurückkehrt, ist ganz der Tieckschen Darstellungsart angemessen, und es wäre falsch, hier die Anforderungen zu stellen, einer neuen eigenartigen Wendung, wie sie die epigrammatische Lyrik Hebbels stets findet; nur wenn der Dichter inzwischen so auf Abwege gerät, wie wir es oben sehen, dann fühlt man sich von dieser Phantasiedichtung unangenehm berührt. Das Gleiche könnte einem Arno Holz, der uns gewiss in Phantasielande führt, nicht zustossen, aus dem einfachen Grunde, weil wir es mit der Lyrik ernster nehmen, als jene Zeit und Tieck selbst.[1])

Metaphern.

Eine genaue Beachtung verdient nun Tiecks bildliche Ausdrucksweise. Auch hier giebt sich das Streben nach Unbestimmtheit kund, das Poetische der Sprache führt ihn oft zur Unverständlichkeit des Ausdrucks und zum Verwischen aller Konturen in seinen Bildern. Dabei tritt aber nicht nur die Fruchtbarkeit seiner Phantasie, sondern auch eine grosse Zahl origineller Wendungen, sowohl in Bezug auf das Umfassende, oft das Paradoxe Suchende des Inhalts, als auch in Hinsicht auf die Prägung der Form

[1]) Vergl. nachgel. Schriften, hsg. von Köpke (I, S. XVI): „Es war, als wenn diese einfachste Ausdrucksweise des dichterischen Gefühls ihm in seiner späteren Entwicklung nicht mehr genügen wollte." Jean Paul war, wie er (Werke XVIII, S. 296) schreibt, der erste, der in einer Ästhetik eine „lyrische Abteilung" behandelte.

hervor. Er erreicht es vor allem dadurch, dass er die ganze Natur, das fast ausschliessliche Gebiet seiner Metaphern, unmittelbar zu sich reden lässt. Sie spricht natürlich seine Sprache und zwar erhält sie die Fähigkeit immer mehr und scheint sich ganz wie er in gewisse Vorstellungen und Bilder zu verlieben. „Die lachende Rose“ [1]) (III, 53, 795) kehrt häufig wieder: „mit sanfter Röte lächeln Rosen“ (II, 62. „Klage“ 1796); „als die Rosen lieblich lachten“ (Trennung und Finden I. 218, 1804); „da lachten rote Rosen“ (An Fanny I. 241. 1809). Sie ist auch gleich den Küssen und steht oft an ihrer Stelle, so im „Geistergespräch“ (III, 53. 1795); „Gruss“ I, 239. 1811). In „Frühlings- und Sommerluft“ (I. 225. 1798) heisst es:

„Rosen nun am Stock ins Leben kommen.
Mit Küssen, mit Liebes-Küssen der Busch bestreut.“

Im „Wald, Garten und Berg“ (II. 139. 1798): „Küsse sind verschämte Rosen“. In der Romanze von der „Rose“ (I. 95. 1803):

„Und wie ein verstohlen Küsschen
Hängst du an dem Zweig gebogen.“

Nun erst vermag man das Bild zu verstehen, das dem Dichter 1806 in die Feder kommt. „Brief der Minne“ (I. 176):

„Und auch das rote süsse Lachen
Ward zerbrochen.“

Kurz vorher heisst es:

„Auf rosenrotem feuchten Mund schwebtet.
Bebtet Küsse ihr und lachtet.“

Auch im Gedicht „Phantasus“ (III. 20) kommt „das rote Lächeln“ vor.

---

[1]) Vergl. Uhland „Minnesang“ a. a. O. S. 130, wo er das Rosenlachen in der altdeutschen Dichtung behandelt. Vergl. Tieck „Minnelieder“ S. 219.

Ein Vergleich, der ebenfalls Appendix der Tieckschen Lyrik wird, ist die Bezeichnung „Sterne“ für Blumen: „Der Liebende“ (II, 233. 1803):

„Sind die Blumen nicht wie Sterne
In das grüne Gras gesunken?“

Aber schon 1897 tritt das Bild zum erstenmal auf, dort ist auch das Gewagte deutlich empfunden und beidemal (III, S. 69 u. S. 70) wird das Bunte ausdrücklich hervorgehoben. Es nennen sich in „Wald, Garten und Berg“ (II, 140. 1798) die Lilien weisse Sterne und ebenda (II, 146) die Feldblumen goldne Sterne im grünen Gras. Im „Minnesänger“ (I, 159. 1803)[1]) ist von Garten-Sternen die Rede. Hier dürfen wir für die häufige Verwendung auch den sehr bequemen Reim zu „Ferne“, ebenfalls ein Lieblingswort Tiecks, das sich jedesmal mit diesem Bilde ergab, geltend machen.

Ausdrücke wie „Lehrer sind mir die Blumen“ („des Jünglings Liebe“ (II, 63. 1796); „im duftenden Schoss der Primel“ (Ariel III, 38. 1795), haben in gleicher Weise das persönliche Verhältnis zur Natur zu ihrem Grunde. Es lachen nicht nur die Rosen, sondern auch die anderen Blumen in „Heimat“ (I, 295. 1802). Im Nebelduft, der mit schwerem Segen zieht, „nicken die Saaten entgegen“ („Morgen“ I, 137. 1796). In der ersten Periode treffen wir zweimal ein durchaus eigenartiges Symbol, aber auch von romantischer Unbestimmtheit: der Chor der Geister im „Geistergespräch“ (III, 52. 1795) singt:

---

[1]) Das Gedicht steht auch am Schluss der Ausgabe der „Minnelieder“ S. 281. Vergl. „Trennung“ (I, 168. 1804). „Prolog zur Magelone“ (III, 29. 1803). „Phantasus“ (III, 13. 1811). In 6 von den 10 angeführten Stellen im Reim. Im Reime wird auch im Trinklied (II, 154. 1798), der Wein im Pokal ein schimmernder Stern genannt.

„Still und rein
Wie Mondenschein
Leuchtet uns die holde Liebe.“

Auch in „Frühling und Leben“ (I, 13. 1798) webt die sehnende Liebe Mondenglanz um die Sinne.

In „Frühlingsreise“ (I, 84. 1797) klettert der Frühling „hinauf die Aprikosenwand, die Lilie kommt und reicht den weissen Finger, die Tulpe steht mit dickem Kopfputz da“. Das sind Bilder, zwingend in ihrer Art, denn sie lösen im Leser, wenn nicht ein deutliches Phantasiebild, so eine einheitliche Stimmung aus, weil sie konsequent durchgeführt sind.

Immer gefährlich ist es aber, einen Vergleich mit der Partikel „wie“ an Stelle eines Bildes zu bringen oder durch das Unbestimmte die suchende Phantasie des Lesers ganz im Unsichern zu lassen: „Es winket vom Himmel der Freuden Gewimmel“ („Frühling und Leben“ I, 12), lässt die Vorstellung nirgends zur Ruhe kommen und erzeugt nur ein Unbehagen. Eine Parallele mit dem Minnesang, aus dem Tieck folgendes Bild übernommen zu haben scheint, zeigt seine Art der Verundeutlichung. Unter „Diurner“ bringen Tiecks Minnelieder S. 147 folgendes Bild: „Mir geträumte ein Traum, wie ein Rosenbaum hoch und schlank, mit zwei blühenden Ästen umfinge mich“; in der „Epistel an Alma“ (I, 237. 1806) heisst es von den Liebenden: „so grünen wir denn auf und wollen blühen, Umarmung ewig tragen an den Zweigen“.

Ein Vergleich mit „wie“ stört jedesmal, wenn das Herbeigezogene nicht sehr sinnfällig ist; der Dichter selbst scheint noch zu schwanken, wieviel mehr nicht der Leser, der sich doch von ihm leiten lassen will. Die Neueren vermeiden daher gerade bei kühnen Bildern das vergleichende „wie“, und auch die alten Dichter setzen kühn

das Bild für den Gegenstand ein.[1]) Bei Tieck findet man es verhältnismässig oft. „Es schwingt wie Musik sich der Bau der Glieder.“ [2]) Neben der Vergleichung ist hier für das Bewirkende, die Saiten, das Bewirkte, die Musik gesetzt, also eine Metonymie. Es wird die Umnennung noch im Ausdruck durch die Form unbestimmter gemacht. An anderer Stelle (I, 105) heisst es von Augen:

„Ja Sterne sind sie, sie sind lichte Bronnen,
Blumen, ihr Sehn ist wie ein Liebestauen.“

Hier ist das „wie“ Versfüllsel; aber auch sonst ist das Bild unmöglich wegen der Anhäufung von Begriffen, die eine Vorstellung unmöglich macht. An dieser Klippe scheitern seine Metaphern häufig.

Sowohl eine Reihe Substantive wird zusammen vor ein Verb gespannt: „Wald, Berg, Strom und Blumenhalle“ (I, 244); „Tiefen, in denen Sehnsucht, Schmerz und Wollust brannte“ (II, 9); oder mehrere Verben ziehen eines oder mehrere Objekte recht ins Unklare: „sie schütteln, flattern Klänge, süsse Lieder“ (I, 238).[3]) Wie endlich ein Bildermischmasch im Zerbino in „Wald, Garten und Berg“ (II, 137) zu stande kommen konnte, ist schwer einzusehen:

„Mit Fingern, mit Zweigen, mit Ästen,
Durchrauscht von spielenden Westen,
Durchsungen von Vögelein,
Freun wir uns frisch bis in die Wurzeln hinein.“

---

[1]) Vergl. Stefan George Hymnen, Pilgerfahrten. Algabal, II. Ausgabe Berlin 1899. S. 48.

„Dahlien, Levkoyen, Rosen
In erzwungenem Orchester duften.“

Für die Minnesänger vergl. Uhland a. a. O. S. 129.

[2]) „Epistel an Alma“ (I, 235) Tieck liest meist Músik vergl. III, 30: „Und der ferne Strom wie Musik“.

[3]) Vergl. I, 76, 89, 78, 101, 143, 156, 158, 163, 170, 185, 190, 194, 204, 206, 215, 217, 238; II, 4, 5, 10, 25, 252; III, 25, 26, 27.

Dass der Dichter gern stark aufträgt, ist schon bekannt, nur muss es mit einer Farbe geschehen: dass der Wald dem Klang zu Liebe die Phantasie derart von Narren hält, können wir ihm nicht glauben.

Eine Anzahl schöner Bilder ergeben sich der, in der Richtung auf Belebung der Natur hinarbeitenden Phantasie Tiecks, indem er ihr Schmuck und Kleidung anthut. Glänzend ist eine Schilderung des Abendhimmels in der „Frühlingsreise“ (I, 81):

„Prächtig mit Rubinen und Saphiren
Siehst du dann den Abendhimmel prangen,
Goldenes Geschmeide um ihn hangen,
Edelsteine Hals und Nacken zieren.“

Hier können wir wieder mit ziemlicher Sicherheit auf die Lektüre der Ritterepen weisen, in denen ähnliche Pracht der Beschreibung vorwiegt. Er vermag aber auch durch Einfachheit zu wirken, die wieder mehr dem Volksliede angepasst ist. Schon in dem ansprechenden Gedicht „Gruss dem Frühling“ (III, 36) heisst es vom Lenz: „Tausend Blumen bekränzen sein Haupt“, dann „putzt er den Wald mit grünen Flammen“ (I, 84). In „verlorne Jugend“ (II, 164) ist „der Wald in Grün gekleidet“. Vom Putz der Blumen ist wiederholt die Rede (s. o.), und wenn die Morgenröte erblasst, „falten die Blumen den Putz zusammen“ (I, 15). „Bachus kommt in Trauben verkleidet“ (II, 147), „Minnesang im Goldgewand“ (II, 93). Aber auch die Wolken werden dunklen Gewändern verglichen (I, 91), und die beglänzten Kleider tragen nicht nur Blumen (II, 221), sondern auch die Nachtigall breitet ihr Lied aus „wie ein Kleid von süssem Wohllaut“ (I, 97) und wiederum fällt „der Tag hernieder mit seinem Blumenschmucke angethan“ (I, 240).

Ebenso häufig sind Flügel gesehen — das Studium mittelalterlicher Bilder mag hier Veranlassung sein — und

sie geben dem Abstrakten der Tieckschen Ausdrucksweise einigen sinnlichen Anhalt, wenn auch die Verbindung, in der sie erscheinen, wieder abschwächend wirkt: „Der Mensch wird durch den Wahnsinn beflügelt“ (II, 238), „die Nacht spannt die Flügel über ferne Hügel“ (II, 51), „die Qual schwärmt mit ihrem schwarzen Flügel um den Unzufriedenen“ (II, 201), die Morgenröte hat „himmelbreite Flügel“ (I. 12), das Gewitter zieht seitwärts „mit schwarzen Flügeln“ (III, 218) und die „leichtbeschwingten Reime fliegen summend mit harmon'schem Flügel“, endlich „tragen laue Abendlüfte auf den Flügeln Lindendüfte“ (II, 171).

Wir sehen in solchen Bildern eine reizbare Phantasie mit Hochdruck arbeiten. Die grosse Anzahl paradoxer Wendungen giebt einen weiteren Beweis dafür. Es führt ihn nicht nur „die Übertragung der verschiedenen Sinnesthätigkeiten und -Äusserungen“ [1]) zur Vermengung von Licht und Ton, so dass ihm das „Licht ein sanfter Ton“ (I, 131) und umgekehrt der Ton ein lichter Gesang (II, 23) wird und zu einem Bilde wie „das Morgenrot entströmt den süssen Wunden“ (I, 135), sondern er spielt auch gern mit direkten Gegensätzen.

Entweder wird das Paradoxe einfach nebeneinander oder gar gleichgestellt oder durch ein Verb gegeneinander in Thätigkeit gebracht. Nebeneinanderstellung haben wir (II, 197):

„So fremd und vertraulich,
So ernst und so freundlich
Klingt's fern herüber.“

Ganz ähnlich soll (II. 58) das Weiteste umspannt werden mit dem Paradoxon: „voll Qual und voll Lust“ und II, 40: „Lust ist nur tieferer Schmerz, Leben ist dunkeles Grab“ oder II, 191: „auch Verzweiflung ist Glück“. Noch schärfer

[1]) Vergl. Petrich, romantischer Stil S. 22 u. ff.

in Handlung tritt das Paradoxe in einem Lovellgedicht (II, 236) hervor, wenn der Dichter aus Todesschatten prächtige Funken sprühen lässt oder wenn es II. 79 heisst, „da kämpften wir, mit Blicken uns zu finden“. Die ganze Anstrengung des Geistes in der Ausdrucksweise glänzend angedeutet, bringt der eigenartige innere Gegensatz in den Worten des Zornigen (II, 207):

„Tiefer und tiefer will ich klimmen
Und der Öde widerstreiten.“

Unbestimmter wirken dagegen die Übertragungen der Sinnesäusserungen aufeinander wie „die Blätter klingen“ (II, 207), „alle Farben fliessen“ (II, 215). Zu einem herrlichen Wetterleuchten mit Paradoxen kommt es im Prolog zur Magelone (III, 26) in den Worten der Sonne:

„Morgenrot, Diener, leg die güldnen Decken
Zum Fusstritt durch die lichtazurnen Strecken,
Ruf durch den weiten Raum ein heil'ges Schweigen.“

Kühn ist auch das Bild, das die Blumen ebenda S. 32 aussprechen: „Wasser und Licht wollen sich begatten“, sie schaffen die Farben der Blumen. Nur stört hier das Seltsame jeden, der die Sprache der Mystik in ihrer durchgehenden Bildlichkeit nicht in Betracht zieht. Auf dem „Campo Vaccino“ (III, 169) sagt der Dichter angesichts der Trümmer des Kapitols: „Hier spricht der zuckende Leichnam erhabene Worte.“ Wo sich Seelen grüssen, „ertönen hell und lieblich ohne Klänge die Triumph- und Siegsgesänge“ (I, 176).

Daneben aber kranken wieder nur zu viele Metaphern an ihrem Übermass von Bildlichkeit. Wenn aus dem Boden nach dem Scheiden der Geliebten nur Schmerzen spriessen, wo ihr Fuss gewandelt hat, so häuft er hier Übertragung menschlichen Empfindens auf die Natur und den gesuchten Gegensatz von Schmerzen statt Freuden, die doch sonst in Blumen versinnbildlicht sind, in einem Bilde. Wir haben ein

Paradoxon nicht nur im Inhalt, sondern auch ein zweites in der Ausdrucksweise, und es ist schwer, gleich dem Dichter zu folgen. So kommt es ihm endlich auch nicht darauf an, die Umkehrung im selben Satz noch einmal umzukehren. Im Phantasus (III, 15) heisst es von dem Mädchen, das sich Märchen erzählen lässt:

„Sie lächelt und vor Schauder weint
Ihr Lachen, das in Thränen scheint."

Aber auch vor geschmacklosen und widerspruchsvollen Metaphern konnte ein so hastig arbeitender Dichter wie Tieck nicht bewahrt bleiben. Oft wird der Reim die Veranlassung zu schiefen Bildern, so entsteht (II, 235) infolge der Notwendigkeit eines Reimes zu „Spitze" folgende banale Wendung:

„Da äugelt aus der fernsten Ritze
Ein blaues Lichtchen nach mir hin."

Nicht nur der auf Thore verlangte Reim, sondern auch die durchaus verfehlte Anlage des Sonettes „an Wackenroder" (II, 76) führt zu dem lächerlichen Vergleich von des Freundes Grab mit einem Fernrohr, das Wissbegierige sich erst schleifen müssen, um Mond und Sternen nah zu sein.

Licht und Farben.

Eine Übersicht über die Metaphern ergiebt weiter eine verhältnismässig starke Verwendung von Lichtwirkungen. Eine Zählung ergab bei 262 Metaphern 88 in Verbindung mit dem Licht, also etwa 35 %. Hiervon war wieder in 28 Fällen das Licht nicht allein Attribut, in 11 Fällen waren es helle Farben, die an eine Lichterscheinung grenzen, wie goldglänzend, glanzgewebt, in 7 weiteren Fällen war es beides. Dabei wiegt das Licht als Schein vor: So wurde es an 44 von 68 Stellen benutzt, als Strahl nur 10 mal, als Funken 6, als Flamme 8 mal gesehen. Also haben wir eine deutliche Bevorzugung der unbestimmteren

und eine seltene Verwendung der sinnlichsten Lichterscheinungen wie Funken, Flamme, Strahl.[1]) Wir bemerken ferner eine Vorliebe für rotes Licht, nicht nur im häufig auftretenden Morgen- und Abendrote, sondern auch in der häufigen attributiven Bezeichnung mit „rot" entgegen der natürlichen Erscheinung. „Der neue Frühling" (I, 8) erscheint „mit sanften rötern Strahlen", auf „Pergolese" (II, 12) scheint die Sonne „mit roten Lichtern". Dem Blitz wird (I, 122) ein „rotes Auge" gegeben.

Wie wenig die Natur selbst zu solchen Bildern beigetragen hat, zeigt eine noch gezwungenere Verbindung in „Marcello" (II, 10), wo vom Abgrund sich „die grünen Blitze durch das nächt'ge Dunkel" spiegeln und „ein freudenreich Gefunkel sich errötet". So werden häufig zwei Farben ineinander gemischt: Der Sonnenstrahl, „ein goldner Pfeil" schiesst „in glühendroter Eil" (I, 249) oder „Abendröten und Mondschein gehen durcheinander" (I, 70). Die Wendung „Morgen-Abendröte" (I, 3) weist darauf hin, dass es dem Dichter darauf ankam, hier das Erhabene in dem Gegensätze selbst umfassenden Bilde würdig darzustellen. Der grüne Blitz steht ebenfalls nicht vereinzelt da. Das Grüne des Waldes wird mit grünen Flammen verglichen, mit denen der Frühling die Erde putzt (I, 83), bis sie mit dem Sommer erlöschen (I, 15). „Die Erde grünt in allen ihren Lichtern" (I, 134) und wie ein Feuerwerk mit klingendem Spiel schaut uns folgende Strophe aus dem „Mondscheinlied" (II, 133) an:

„Hinterm Wasser wie flimmernde Flammen
Berggipfel oben mit Gold beschienen,
Neigen rauschend und ernst die grünen
Gebüsche die blinkenden Häupter zusammen."

[1]) Vergl. Petrich S. 21: „Wo das Bild der Gesichtsbeobachtung entlehnt ist, greift der Romantiker mit Vorliebe nach den zur Unbestimmtheit neigenden."

Grün ist denn auch von den Farben die bei weitem überwiegendste, es ist eines von den Beiworten, das in keinem Gedicht fehlt, in das die Natur hineinspielt.[1]) Ihm stellt sich nur annähernd die Bezeichnung „golden" an die Seite, die ebenfalls ein Attribut der romantischen Märchenlandschaft wird. Bis zu welcher eigenartigen Verwendung das Grün gelangt, haben wir soeben gesehen. In „Wald, Garten und Berg" (II, 142) findet sich eine Deutung dessen, was sich in des Dichters Vorstellungskreis mit dieser Farbe unmittelbar verband. Der Wald beginnt:

„Wand'l im Grünen,
Willst du die Blumen verstehn" . . .
„Grün ist das erste Geheimnis,
In das die Natur dich weiht."

Grün bedeutet Lebensmut gleich wie alle Blumenknospen grün sind und Blätter, aus denen der Farbenglanz der Blumen entspringt. Er nennt es deshalb das mütterliche Grün und so wird es Sinnbild für „den Mut zur Poesie". Eine Parallele zu solchen Deutungen giebt schon das Volkslied, wo die Bedeutung der Blumen (Uhland N. 57) erzählt wird.

Auch golden erglänzt der ins Seltsame, ins Eigenartige strebenden Phantasie alles Hohe, alles Schöne. Es soll uns in die paradiesische Ferne einer poesiereicheren Vergangenheit locken. Wo es nur irgend angeht, erhalten Konkrete und Abstrakte dies Lieblingsbeiwort: Geschmeide (II, 36), Sonnenpfeile (I, 249), Korn (I, 86), Pokal (II, 154), Feuer, das den grünen Hain entfacht (I, 223; II, 133) sind golden. Bei den Sternen nimmt dieses Epitheton die Stelle eines Ehegemahles ein und sollte doch stets nur die

[1]) Petrich S. 21 hebt die blaue Farbe hervor, aber in der Anwendung steht sie weit hinter der grünen zurück. Auf 130 Grün und 100 Gold kommen in den Gedichten 48 Rot, 42 Blau, 11 Weiss, 10 Schwarz, 4 Braun, 2 Gelb und 1 Grau.

Geliebte des Substantivs sein. (I, 115. 116; I, 19; I, 173; II, 149 u. a.) Wieder wird das Abstraktum gesucht, wenn „das goldne Abendmeer" (II, 148) an einer anderen Stelle (I, 250) zum „goldnen Freudenmeer" wird. Die Liebesnetze werden auch golden genannt (I, 13, 15, 218); die Erinnerung zieht den Sinn des Dichters mit goldnen Ketten zu sich (I, 259). Die ganze Natur rührt in der Brust „die goldne Quelle", die sehnsuchtsvoll nach hoher „Schönheit strebt" (I, 244) und so werden Träume (I, 10), Glück (II, 162), Zeit (II, 158) und die Zukunft (II, 73) vergoldet. Die „goldbeschwingten Flügel der Geister" (II, 239) stehen neben den nur zu sehr sich häufenden goldnen Stunden. (I, 158; II, 239; II, 213 u. s. w.)

Für Rot giebt der „Wald, Garten und Berg" ebenfalls eine Erklärung (II, 140):

„Liebe ist es, die die Röte
Allewege angefacht.
In Granaten flammt die Röte,
Brennt in Purpur voller Pracht,
Deuten uns den innigsten Genuss."

Inwiefern die Rosen zu diesem Symbol beitragen, haben wir schon gesehen. Die Stellen, an denen auf ihre „verschämte Röte" hingewiesen wird, sind sehr zahlreich: (II, 62; I, 12; I, 224; II, 138, 139; II, 98; I, 93, 94, 99; I, 169; I, 218, 219; III, 15.) So sahen wir auch, wie der Mund stets das Beiwort rot oder rosenrot erhält (III, 58; I, 84; II, 162, 164; I, 192; II, 186; III, 3; I, 194; I, 241) und schliesslich das Lachen (I, 176; III, 20). Dass in allen diesen Fällen die Vorstellung vom Rot der Rose hergenommen ist, zeigt ein Bild aus den Sonetten I, 210, wo das süsse Rot der Lippen „ein Blumenlager" genannt wird. So vermissen wir auch hier nicht durchaus eigenartige Bilder neben den konventionellen roten Wangen (I, 10; III, 76; I, 70; II, 139), Lippen, Rosen, Blumen (II, 236;

III, 28), und dem beständigen Morgen- und Abendrot, bis selbst einmal das Leben (I, 208) und die Sehnsucht (I, 237) als rot bezeichnet werden.

Blau wird ebenso zur Stilisierung der Natur verwendet: Wenn es auch nicht so häufig wie grün, golden und rot ist, so macht sich doch in seinen Verbindungen der Wert geltend, den die Romantiker, die blaue Wunderblume suchend, gerade dieser Farbe beilegten. Das Himmelblau spielt, wenn nicht eine so häufige, doch eine ebenso wichtige Rolle wie das Rot der Rosen. Den blauen Augen (I, 8; I, 168) gesellt sich sogleich der blaue Blick (I, 204) und beweist die Vorliebe des Dichters für Metonymie. Bei Veilchen (II, 62, 66; I, 241) und Vergissmeinnicht (II, 145, 146) wird die Farbe ausdrücklich erwähnt. Verundeutlichend wird beim Auge und beim Vergissmeinnicht vom blauen Schein nur gesprochen, und ebenso spricht das Vorwiegen des hellen Blau — I, 76 heisst der Himmel ein blauer Krystall — dafür, dass hier jener duftige blaue Schein gesehen ist, in dem alles erscheint, wenn man die Augen halb schliesst. Das zeigen auch Bilder wie die blauen Berge (III, 48), der blaue Äther (I, 100; I, 126), der blaue Atem (gleich Luft, I, 129) und endlich das blaue Lichtchen (II, 235), das fernher „äugelt".

Es ist wohl nicht Zufall, dass in den Gedichten, die die Stimmungen der einzelnen Instrumente wiedergeben sollen, die Farbenerscheinungen auffallend häufig und prächtig sind. Dem feinsinnigen Romantiker wird für den Klang jedes Instrumentes eine Farbe zum Symbol. Das Blaue wiegt beim Ton der Flöte durchaus vor. — Wir meinen den Übergang aus dem tiefen Ton zum hellen Triller zu vernehmen, wenn der Dichter sie sprechen lässt:

„Deuten blaue Berge Wolken
Lieben Himmel sänftlich an,

Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen."

Bei der Geige ist das Funkeln der Lichter, durchschimmernde Farben und Zucken der roten Scheine verwendet, das Staccato dieses Instrumentes anzudeuten. Die Hoboe klingt aus:

„Und es folgt auf grünen Matten
Hinter uns der braune Schatten."

Schon in dem schönen Gedicht „Gruss dem Frühling" (III, 36) aus dem Jahre 1790 spielt die blaue Farbe eine hervorragende Rolle. Des Frühlings blaues Gewand und blaue Schmetterlinge in Blüten und Blumen zeugen für die nicht nur extensive, sondern auch intensive Phantasie des Primaners. In den Jahren vor 1798, also vor der Kenntnis Böhmes, ist ein Erschlaffen deutlich zu erkennen. Der junge Vielschreiber hatte sich ausgegeben. Bilder wie „aus allen Tiefen blaue Wunder (I, 55. 1798), blaue Tiefe (I, 64. 1803), blaue Bäche (I, 97. 1803), blaues Meer" (III, 3. 1811), neben anderen farbenreichen, weisen umsomehr auf den Einfluss der Lektüre der romantischen Perioden aller Völker und vor allem der Mystiker.

Doch bleibt auch hier die Häufung mehrerer Farben zu einer grösseren beabsichtigten Wirkung nicht aus. Es lacht das Thal „rötlich und bläulich" (I, 84). „Alle blauen roten Sterne (III, 70); „Gold und rot und blau" der Tulpen (III, 95), „und die Blumen rot und gold" (III, 95) oder „rot, braun, gold und blau stehn dicht gedrängt auf grüner Au" (III, 51). „Blumenkränz purpurrot und silberweiss" (I, 51) sind solche Zusammenstellungen. Die höchsten Freuden sind dem Dichter (III, 76. 1797):

„An ihren roten Wangen zu erglühn,
Die schöner als das Purpurblut der Rosen
Und holder als der Lilien weisse Pracht."

Eine Gegenüberstellung, die man später (1803) in den Romanzen von der Rose und der Lilie wiederfindet.

So viel Farben nun auch die Naturschilderungen Tiecks schmücken, immer tragen sie gerade durch ihre Unnatürlichkeit dazu bei, der Landschaft das märchenhaft Stilisierte zu verleihen: sie recht im eigentlichen Sinne romantisch zu machen. Wie die ganze Dichtung Tiecks, so sind auch die Farben in den seltensten Fällen aus der Anschauung genommen. Seine Phantasie gleicht vielmehr dem Kinde, das sich in sinnigem Spiel möglichst bunt und exotisch mit tausend Flittern behängt.

Klangwirkungen.

A. W. Schlegel[1]) trennt die logischen Synonyme von den poetischen. Viele logische sind für den poetischen Gebrauch wertlos, „weil sie einen verschiedenen Klang haben, weil dieser Klang uns unwillkürlich als auf die Bedeutung anspielend erscheint". In der richtigen Auswahl unter den Wörtern, die für den Hausbedarf Synonyme sind, bestehe zum grossen Teil die Kunst des poetischen Stils. Ein anderer Theoretiker der Romantiker[2]) geht in seiner Sprachlehre noch weiter. Wie Novalis in den oben angeführten Worten, will auch er die Sprache selbst zu einem poetischen Stoffe und zum Ausdruck der Poesie erheben. „Wir haben sie freilich im vierten und gegen Schluss des fünften Buches lediglich als Organ, als Mittel, als Werkzeug der Dichtkunst angesehen —, jetzt aber wollen wir uns zu der höchsten Ansicht derselben erheben, wir wollen die Sprache als einen Inbegriff

---

[1]) A. W. Schlegel, Vorlesungen über Litteratur und Kunst. Gehalten zu Berlin 1801—1804. Herausgegeben von J. Minor. Deutsche Litteraturdenkm. des 18. u. 19. Jahrh. Heilbronn 1884. Band 17, S. 286 ff.

[2]) Sprachlehre von A. F. Bernhardi, Berlin 1803. II, S. 392 ff.

von einzelnen Tönen betrachten und die Poesie aufsuchen, welche durch diese, rein, vom Gegenstande der Darstellung ganz oder zum Teil abgesehen, möglich ist.“ Die im Text folgenden Beispiele sind fast alle aus Tiecks und Fr. Schlegels Werken. Daraus ergab sich als erste Konsequenz die grösstmöglichste Freiheit für den Dichter im Gebrauch von ungewöhnlichen Wörtern, die beide Theoretiker gemeinsam mit Tieck denn auch nicht nur für erlaubt, sondern geboten halten. Schlegel fordert sogar eigne Wortfügungen, Wortstellungen und Biegungsarten von einem wahren Dichter. Tieck fand diese Anschauung bei seinen Minnesängern bestätigt, wenn er, die wirklichen Verhältnisse allerdings missverstehend, darauf hinweist[1]), dass die Sprache der Dichter in diesem Zeitalter „eine ungebundene, ganz freie sei, die sich alle Wendungen, Tautologien und Abkürzungen erlaubt, so dass sogar manche Worte fast durch alle Vokale wechseln „und e, o und a fast immer gleichgültig“ seien. Angehängte oder unterdrückte Silben müssten den Vers härter oder wohlklingender, weicher und schmachtender machen. „Diese grosse Allgemeinheit ist vielleicht der Charakter der deutschen Sprache, sie geht immer wieder auf ihre alten Wurzeln zurück und erinnert sich ihres alten Geistes.“

So kam es, dass unser Dichter auch in seinen eignen Werken alles ineinander klingen und oft gern den Sinn fahren liess, wenn nur seinem Ohre sich eine Klangwirkung zeigte. Viele der erwähnten gezwungenen und übertriebenen Bilder haben diesem Bestreben ihre Unnatürlichkeit zu verdanken. Ganz wie nach seiner Anschauung die alten Dichter, hat auch er „eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden sind, einander näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und

[1]) Minnelieder, Vorrede S. XII. Kritische Schriften. I, S. 197.

sich gleichsam in Liebe vermählen.“ Der Reim soll die ähnlichlautenden Worte in deutliche oder geheimnisvollere Beziehung setzen, und welchen Wert er der Assonanz zuschrieb, das zeigt das Gedicht „Zeichen im Walde“ (I, 22), wo er der „u“-Assonanz zu Liebe Formen, wie begunnte, zurucke, gulden (golden), blumend, erhube (erhob) niederschluge (schlug), verrucke (verrücke), drucke, bedunken, anhube bildet. Aber gerade aus dieser Schauerromanze zieht Bernhardi Strophen als Beispiele für die seltene Wirkung der Assonanz heran.[1]) Zu welchem Schaden nun gar seine Theorie den Reimen seiner Lyrik gereicht, beweist die häufige Verwendung der gleichen Reime auch bei gleicher Bedeutung und jene grosse Anzahl trivialer, bei ihm ständiger Reime, wie Schöne : Töne, Schmerz : Herz, Sehnen : Thränen : Wähnen, Ferne : Sterne, Thal : allzumal, Lust : Brust, heiter : weiter, Kluft : Duft. II, 13 folgen in zwei Sonettenstrophen die Reime Liebe : liebe aufeinander. (Vergl. I, 60, 185, 245; II, 13.) Den grossen Einfluss der Reime auf die Klangwirkung des ganzen Gedichtes vermöge ihrer exponierten Stellung in Betracht ziehend, bevorzugt er durchaus die klingenden Reime und wendet den stumpfen nur ausnahmsweise an, es sei denn, er verfolgt eine bestimmte Absicht, wie in der Romanze „Der Arme und die Liebe“, wo das Unbeholfne des armen Pilgers und das Ruhelose seines Wanderns durch die kurzen, knapp abschliessenden Verse gezeichnet werden soll. Sonst wechselt er in den kurzen Versen der Romanzen meist mit stumpfem und klingendem Reim, gebraucht aber in den Sonetten und vielen anderen Gedichten, so auch in der langen Romanze „Zeichen im Walde“ durchgehend klingenden Ausgang. Auch die Verwendung der Binnenreime bildet er den alten Dichtern nach, wofür der Umstand be-

[1]) Bernhardi. II, S. 408.

von einzelnen Tönen betrachten und die Poesie aufsuchen, welche durch diese, rein, vom Gegenstande der Darstellung ganz oder zum Teil abgesehen, möglich ist.“ Die im Text folgenden Beispiele sind fast alle aus Tiecks und Fr. Schlegels Werken. Daraus ergab sich als erste Konsequenz die grösstmöglichste Freiheit für den Dichter im Gebrauch von ungewöhnlichen Wörtern, die beide Theoretiker gemeinsam mit Tieck denn auch nicht nur für erlaubt, sondern geboten halten. Schlegel fordert sogar eigne Wortfügungen, Wortstellungen und Biegungsarten von einem wahren Dichter. Tieck fand diese Anschauung bei seinen Minnesängern bestätigt, wenn er, die wirklichen Verhältnisse allerdings missverstehend, darauf hinweist[1]), dass die Sprache der Dichter in diesem Zeitalter „eine ungebundene, ganz freie sei, die sich alle Wendungen, Tautologien und Abkürzungen erlaubt, so dass sogar manche Worte fast durch alle Vokale wechseln „und e, o und a fast immer gleichgültig“ seien. Angehängte oder unterdrückte Silben müssten den Vers härter oder wohlklingender, weicher und schmachtender machen. „Diese grosse Allgemeinheit ist vielleicht der Charakter der deutschen Sprache, sie geht immer wieder auf ihre alten Wurzeln zurück und erinnert sich ihres alten Geistes.“

So kam es, dass unser Dichter auch in seinen eignen Werken alles ineinander klingen und oft gern den Sinn fahren liess, wenn nur seinem Ohre sich eine Klangwirkung zeigte. Viele der erwähnten gezwungenen und übertriebenen Bilder haben diesem Bestreben ihre Unnatürlichkeit zu verdanken. Ganz wie nach seiner Anschauung die alten Dichter, hat auch er „eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden sind, einander näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und

[1]) Minnelieder, Vorrede S. XII. Kritische Schriften. I, S. 197.

sich gleichsam in Liebe vermählen.“ Der Reim soll die ähnlichlautenden Worte in deutliche oder geheimnisvollere Beziehung setzen, und welchen Wert er der Assonanz zuschrieb, das zeigt das Gedicht „Zeichen im Walde“ (I, 22), wo er der „u“-Assonanz zu Liebe Formen, wie begunnte, zurucke, gulden (golden), blumend, erhube (erhob) niederschluge (schlug), verrucke (verrücke), drucke, bedunken, anhube bildet. Aber gerade aus dieser Schauerromanze zieht Bernhardi Strophen als Beispiele für die seltene Wirkung der Assonanz heran.[1]) Zu welchem Schaden nun gar seine Theorie den Reimen seiner Lyrik gereicht, beweist die häufige Verwendung der gleichen Reime auch bei gleicher Bedeutung und jene grosse Anzahl trivialer, bei ihm ständiger Reime, wie Schöne : Töne, Schmerz : Herz, Sehnen : Thränen : Wähnen, Ferne : Sterne, Thal : allzumal, Lust : Brust, heiter : weiter, Kluft : Duft. II, 13 folgen in zwei Sonettenstrophen die Reime Liebe : liebe aufeinander. (Vergl. I, 60, 185, 245; II, 13.) Den grossen Einfluss der Reime auf die Klangwirkung des ganzen Gedichtes vermöge ihrer exponierten Stellung in Betracht ziehend, bevorzugt er durchaus die klingenden Reime und wendet den stumpfen nur ausnahmsweise an, es sei denn, er verfolgt eine bestimmte Absicht, wie in der Romanze „Der Arme und die Liebe“, wo das Unbeholfne des armen Pilgers und das Ruhelose seines Wanderns durch die kurzen, knapp abschliessenden Verse gezeichnet werden soll. Sonst wechselt er in den kurzen Versen der Romanzen meist mit stumpfem und klingendem Reim, gebraucht aber in den Sonetten und vielen anderen Gedichten, so auch in der langen Romanze „Zeichen im Walde“ durchgehend klingenden Ausgang. Auch die Verwendung der Binnenreime bildet er den alten Dichtern nach, wofür der Umstand be-

[1]) Bernhardi. II, S. 408.

von einzelnen Tönen betrachten und die Poesie aufsuchen, welche durch diese, rein, vom Gegenstande der Darstellung ganz oder zum Teil abgesehen, möglich ist.“ Die im Text folgenden Beispiele sind fast alle aus Tiecks und Fr. Schlegels Werken. Daraus ergab sich als erste Konsequenz die grösstmöglichste Freiheit für den Dichter im Gebrauch von ungewöhnlichen Wörtern, die beide Theoretiker gemeinsam mit Tieck denn auch nicht nur für erlaubt, sondern geboten halten. Schlegel fordert sogar eigne Wortfügungen, Wortstellungen und Biegungsarten von einem wahren Dichter. Tieck fand diese Anschauung bei seinen Minnesängern bestätigt, wenn er, die wirklichen Verhältnisse allerdings missverstehend, darauf hinweist[1]), dass die Sprache der Dichter in diesem Zeitalter „eine ungebundene, ganz freie sei, die sich alle Wendungen, Tautologien und Abkürzungen erlaubt, so dass sogar manche Worte fast durch alle Vokale wechseln „und e, o und a fast immer gleichgültig“ seien. Angehängte oder unterdrückte Silben müssten den Vers härter oder wohlklingender, weicher und schmachtender machen. „Diese grosse Allgemeinheit ist vielleicht der Charakter der deutschen Sprache, sie geht immer wieder auf ihre alten Wurzeln zurück und erinnert sich ihres alten Geistes.“

So kam es, dass unser Dichter auch in seinen eignen Werken alles ineinander klingen und oft gern den Sinn fahren liess, wenn nur seinem Ohre sich eine Klangwirkung zeigte. Viele der erwähnten gezwungenen und übertriebenen Bilder haben diesem Bestreben ihre Unnatürlichkeit zu verdanken. Ganz wie nach seiner Anschauung die alten Dichter, hat auch er „eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden sind, einander näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und

[1]) Minnelieder, Vorrede S. XII. Kritische Schriften. I, S. 197.

sich gleichsam in Liebe vermählen.“ Der Reim soll die ähnlichlautenden Worte in deutliche oder geheimnisvollere Beziehung setzen, und welchen Wert er der Assonanz zuschrieb, das zeigt das Gedicht „Zeichen im Walde“ (I, 22), wo er der „u“-Assonanz zu Liebe Formen, wie begunnte, zurucke, gulden (golden), blumend, erhube (erhob) niederschluge (schlug), verrucke (verrücke), drucke, bedunken, anhube bildet. Aber gerade aus dieser Schauerromanze zieht Bernhardi Strophen als Beispiele für die seltene Wirkung der Assonanz heran.[1]) Zu welchem Schaden nun gar seine Theorie den Reimen seiner Lyrik gereicht, beweist die häufige Verwendung der gleichen Reime auch bei gleicher Bedeutung und jene grosse Anzahl trivialer, bei ihm ständiger Reime, wie Schöne : Töne, Schmerz : Herz, Sehnen : Thränen : Wähnen, Ferne : Sterne, Thal : allzumal, Lust : Brust, heiter : weiter, Kluft : Duft. II, 13 folgen in zwei Sonettenstrophen die Reime Liebe : liebe aufeinander. (Vergl. I, 60, 185, 245; II, 13.) Den grossen Einfluss der Reime auf die Klangwirkung des ganzen Gedichtes vermöge ihrer exponierten Stellung in Betracht ziehend, bevorzugt er durchaus die klingenden Reime und wendet den stumpfen nur ausnahmsweise an, es sei denn, er verfolgt eine bestimmte Absicht, wie in der Romanze „Der Arme und die Liebe“, wo das Unbeholfne des armen Pilgers und das Ruhelose seines Wanderns durch die kurzen, knapp abschliessenden Verse gezeichnet werden soll. Sonst wechselt er in den kurzen Versen der Romanzen meist mit stumpfem und klingendem Reim, gebraucht aber in den Sonetten und vielen anderen Gedichten, so auch in der langen Romanze „Zeichen im Walde“ durchgehend klingenden Ausgang. Auch die Verwendung der Binnenreime bildet er den alten Dichtern nach, wofür der Umstand be-

[1]) Bernhardi. II, S. 408.

von einzelnen Tönen betrachten und die Poesie aufsuchen welche durch diese, rein, vom Gegenstande der Darstellung ganz oder zum Teil abgesehen, möglich ist.“ Die im Text folgenden Beispiele sind fast alle aus Tiecks und F. Schlegels Werken. Daraus ergab sich als erste Konsequenz die grösstmöglichste Freiheit für den Dichter im Gebrauch von ungewöhnlichen Wörtern, die beide Theoretiker gemeinsam mit Tieck denn auch nicht nur für erlaubt, sondern geboten halten. Schlegel fordert sogar eigne Wortfügungen, Wortstellungen und Biegungsarten von einem wahren Dichter. Tieck fand diese Anschauung bei seinen Minnesängern bestätigt, wenn er, die wirklichen Verhältnisse allerdings missverstehend, darauf hinweist[1], dass die Sprache der Dichter in diesem Zeitalter „eine ungebundene, ganz freie sei, die sich alle Wendungen, Tautologien und Abkürzungen erlaubt, so dass sogar manche Worte fast durch alle Vokale wechseln „und e, o und a fast immer gleichgültig“ seien. Angehängte oder unterdrückte Silben müssten den Vers härter oder wohlklingender, weicher und schmachtender machen. „Diese grosse Allgemeinheit ist vielleicht der Charakter der deutschen Sprache, sie geht immer wieder auf ihre alten Wurzeln zurück und erinnert sich ihres alten Geistes.“

So kam es, dass unser Dichter auch in seinen eignen Werken alles ineinander klingen und oft gern den Sinn fahren liess, wenn nur seinem Ohre sich eine Klangwirkung zeigte. Viele der erwähnten gezwungenen und übertriebenen Bilder haben diesem Bestreben ihre Unnatürlichkeit zu verdanken. Ganz wie nach seiner Anschauung die alten Dichter, hat auch er „eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden sind, einander nahe zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und

[1]) Minnelieder, Vorrede S. XII. Kritische Schriften. I, S. 197.

sich gleichsam in Liebe vermählen.“ Der Reim soll die ähnlichlautenden Worte in deutliche oder geheimnisvollere Beziehung setzen, und welchen Wert er der Assonanz zuschrieb, das zeigt das Gedicht „Zeichen im Walde“ (I, 22), wo er der „u“-Assonanz zu Liebe Formen, wie begunnte, zurucke, gulden (golden), blumend, erhube (erhob) niederschluge (schlug), verrucke (verrücke), drucke, bedunken, anhube bildet. Aber gerade aus dieser Schauerromanze zieht Bernhardi Strophen als Beispiele für die seltene Wirkung der Assonanz heran.[1]) Zu welchem Schaden nun gar seine Theorie den Reimen seiner Lyrik gereicht, beweist die häufige Verwendung der gleichen Reime auch bei gleicher Bedeutung und jene grosse Anzahl trivialer, bei ihm ständiger Reime, wie Schöne : Töne, Schmerz : Herz, Sehnen : Thränen : Wähnen, Ferne : Sterne, Thal : allzumal, Lust : Brust, heiter : weiter, Kluft : Duft. II, 13 folgen in zwei Sonettenstrophen die Reime Liebe : liebe aufeinander. (Vergl. I, 60, 185, 245; II, 13.) Den grossen Einfluss der Reime auf die Klangwirkung des ganzen Gedichtes vermöge ihrer exponierten Stellung in Betracht ziehend, bevorzugt er durchaus die klingenden Reime und wendet den stumpfen nur ausnahmsweise an, es sei denn, er verfolgt eine bestimmte Absicht, wie in der Romanze „Der Arme und die Liebe“, wo das Unbeholfne des armen Pilgers und das Ruhelose seines Wanderns durch die kurzen, knapp abschliessenden Verse gezeichnet werden soll. Sonst wechselt er in den kurzen Versen der Romanzen meist mit stumpfem und klingendem Reim, gebraucht aber in den Sonetten und vielen anderen Gedichten, so auch in der langen Romanze „Zeichen im Walde“ durchgehend klingenden Ausgang. Auch die Verwendung der Binnenreime bildet er den alten Dichtern nach, wofür der Umstand be-

[1]) Bernhardi. II, S. 408.

sonders spricht, dass die künstlichsten Reimspielereien gerade in die Zeit nach 1800 fallen. In den Sonetten Almas finden sie reiche Verwendung (I, 194. 206), im Prolog zur Magelone (III, 25. 1803) und noch aufdringlicher im „improvisierten Lied" (I, 162. 1806), während es vollkommen zur müssigen Spielerei in den Versen „Augen" (I, 164) aus dem Jahre 1808 herabsinkt:

„O Augen! wohin führen mich die süssen Scheine?
Ich meine, dass ich nur zu büssen ein muss saugen
Der Augen lieblich Grüssen — —
Mit sanftem Schimmer: wird auch immer dieses Glück
mir lachen?
Sie machen
Dass die Freuden Leiden gleich mir sind."

Dem schliesst sich dichte Stellung der Reime in vielen Gedichten durch Verkürzung der Verse an, so dass sie oft sogar zu Schlagreimen werden. Hier können wir in die frühere Zeit zurückgreifen, schon 1796 bildet er Verse wie II, 69:

„Errungen.
Bezwungen
Von Lieb ist das Glück"

und in den Sternbaldliedern ist die Klangwirkung wesentlich durch das enge Zusammentreten des Reimes hervorgerufen. Da nun auch der Dichter das Bestreben hat wichtige Worte in den Reim zu setzen, kommen die klingenden aber faden Lieder heraus, die Goethe getadelt hat Später wurden so sinnstörende Verse, wie

„Baumgesang
Wellenklang"

(I, 257) oder ein Schalmeiklang (I, 252):

„Himmelblau
Hellbegrünte Frühlingsau

Lerchenlieder
Zur Erde nieder"

die nicht einmal ein Bild, sondern nur den Klang bringen wollen, vermieden, weil der Dichter mehr zu sagen hat und andere, feinere Mittel findet mit Tönen zu wirken.

Mit Allitterationen arbeiten ebenfalls schon die Gedichte der ersten Jahre: „*W*arum *Z*ittern? *w*arum *Z*agen" heisst es II, 217 und die anderen Strophen suchen an der gleichen Stelle ebenfalls gleiche Konsonanten, aber es gelingt jedesmal nur durch Wiederholung: „Suchen *w*erd ich: *w*erd ich finden" und „Soll ich *h*arren? *s*oll mein *H*erz". Später vervollkommnet er sich bis zu dem herrlich wirkenden Gleichklang in „Der Garten" (II, 24. 1802).

Indes konnte das Klingen des Reimes dem Romantiker nicht genügen; mit der Ausbildung der eignen Technik soll denn auch alles, vom Wortbild bis zum Vokal, in der grossen Harmonie seiner Stimmung mitklingen. „Die Seele des Gedichtes soll in einem freundlichen Wiederhall und einem zarten Schwung und Tanz der Laute schweben, wie in einem klaren, durchsichtigen Körper, die alle Teile regiert und bewegt."[1])

Im „Traum" (II, 77) lässt der Dichter es in Strophe 7 aus der Ferne wie ein Gesang der Sterne klingen, und in den folgenden 17 Stanzen wird dasselbe Motiv mit der Bezeichnung „klingen" oder „Klang" fünfmal wiederholt. Da klingt „die Melodie", „Staud, Baum und Fels", „die Blätter", „die Luft, der Wald, das Feld" und „die weite Welt" von süssen Tönen. In denselben Strophen ist aber an drei Stellen noch von Tönen, an einer von melodischen Wellen, vom Wohllaut und von dem Gesang in der Natur die Rede und endlich „tönt die Stimme zarter Geister hold und wundersam". Dieses „Getöne" (I, 14) in der Natur gewinnt bisweilen einiges Leben dadurch, dass ihm Em-

[1]) Minnelieder Tieck S. XIV. Kritische Schriften I, S. 199.

pfindungen beigelegt werden. Wir meinen nun zu verstehen, was Tieck fordert, wenn er sagt, die Seele des Gedichtes soll, wie in einem durchsichtigen Körper, alle Teile regieren. Kühne Übergänge vom Sinnlichsten zum Allgemeinsten mussten das Durchsichtige in seinem Sinne herbeiführen helfen: „wollüstig klingen die Wellen im Meer" (II, 50) oder „wollüstige Töne schleichen durch die Wälder (III, 59), „goldne Stunden stürzen mit Freude jauchzen" (II, 239) und „die Abendwinde seufzen bang" (II, 24). III, 74 „hauchen die Vögelein in den Zweigen Gesänge aus" und wiederholt ist der Wald „von Liedern durchklungen" (I, 17; II, 24). Am weitesten geht darin das Sonett „Der Garten" (II, 24). Hier „rauscht das Baumgedränge wie Chorgesang", „tönen her so zauberhaft Gesänge", „schlummern Lieder, aufgeweckt von Sternen", und wie die „Gesangs-Göttinnen" herdenken. „Klagt so Wind, wie Staud, und Baum im Grünen . . . und welchen Baum sie denken, der muss süss klingend seine Zweige senken." Hier wird aber zugleich deutlich, wie neben dem Gleichklang, der durch Anhäufen von Synonymen hervorgerufen werden soll, auch die Anordnung von helleren und dunkleren Vokalen zu der wehmütig holdseligen Stimmung mit verhelfen will, also die Seele des Gedichtes alle Teile auch die äusserlichsten regiert.

Bei der Untersuchung der Vokalanhäufungen zwecks einer gesuchten Stimmung ist hervorzuheben, dass sie selbst bei der grössten Zurückhaltung den Charakter des Subjektiven nicht ganz aufgeben kann. Wir hören nicht alle dasselbe, und eine andere Stimme kann leicht eine andere Wirkung hervorbringen. Aber schon der Umstand, dass A. W. Schlegel[1]) eine „Vokal-Farbentonleiter" aufstellt,

[1]) Vergl. A. W. Schlegels Werke Böcking VII, 175, auch bei Ehrenfeld S. 57, Hügli S. 57 und Minor „Neuhochdeutsche Metrik" Strassburg 1893, S. 358.

worin a als rot (Jugend, Freude, Glanz), o purpurn (Adel und Pracht: Sonne), i himmelblau (Innigkeit der Liebe), u dunkelblau (Trauer und Ruhe: dumpf), das lange e Nachdenken und das kurze e als ein Bild vollkommener Gleichgültigkeit gilt, spricht so stark für ein bewusstes Streben nach Anhäufung bestimmter Vokale für das Hervorheben eines Tones, dass man sich einmal fragen darf, wodurch sie erreicht wurde.

Bei einem ersten Versuch, die Klangfarbe eines Satzes für seinen Inhalt mitsprechen zu lassen, wird sich dort der beste Erfolg zeigen, wo der Inhalt mehr beschreibend, als gedanklich ist, und wieder in der Beschreibung am besten, mit der wir leicht Vokalworte, je nach ihrem helleren oder dunkleren Klang, in Beziehung setzen können. Das ist einmal die Beschreibung von Gemütszuständen: Zweifeln, Hoffnung, Sehnen, Freude, Erhabenheit, dann aber auch Beschreibung von Scenen aus dem Leben, mit denen sich bestimmte Klänge, etwa die des Posthorns oder des Waldhorns oder der Schäferflöte verbinden. Um Situationen des Lebens treffend zu schildern, wird sich die Klangwirkung mit einer prägnanten anschaulichen Bildersprache, einem knappen Zeichnen der Situation verbinden: es wird von den Synonymen Schärfe des Ausdrucks und poetischer Wert im Schlegelschen Sinne verlangt werden müssen. Das Feilen in dieser Richtung war nun viel zu wenig die Absicht Tiecks, als dass wir seine Klangwirkungen auf dem Gebiete suchen dürften. Er begiebt sich vielmehr in das subjektive Gebiet der Seelenstimmungen, er malt Freude oder Schmerz, Sehnsucht oder inniges Liebesempfinden mit Vokalen.

Am besten lassen sich die Fälle beobachten, in denen ein Vokal mit Absicht gehäuft wird. Das geschieht zunächst durch Einschieben von Flickwörtern, die den verlangten Ton enthalten. „Zeichen im Walde“ (I, 22) setzt

gleich mit zwei langen klagenden o ein — ein Fall, in dem die Schlegelsche Tonleiter nicht stimmt —: „O mein Sohn". und in den ersten Strophen müssen Wörtchen, wie schon, wohl, den schaurigen Klang steigern, sowie eine Allitteration: „Schaut: schon leuchtet". I. 216 soll die Einleitung mehrerer kurzer Sätze mit „da" einen hellen fröhlichen Ton geben:

„*Da* kam dein Blick, *da* lachten rote Rosen
Da sagtest: ich bin nur dir geboren!"

und einige Zeilen später finden wir den Namen Alma, dessen Wahl durch seine zwei hellen a und zwei sonantische Konsonanten erklärt ist. Die erhebliche Anzahl Tieckscher Lieblingswörter, wie süss, grün, hold, golden, blau, ferne, Wonne, Sterne, Sehnen, Wähnen, dunkel, verdankt ihre Verwendung einem sprechenden Vokal. In der Allegorie „Der Traum" (II, 47) ist gleich im Anfang von der dunklen Binde der Nacht, dann von der dunklen Nacht selbst, in der folgenden Strophe von Dunkelheiten und dem Dunkel, das dunkler noch die Freunde umfliesst und wieder in der nächsten vom Dunkel die Rede. Das Wort „grässlich" gesellt sich in „Zeichen im Walde" zu „krächzen" und in „Schrecken des Zweifels" (II, 234) zu dem Superlativ „schwärzste", „schwarz", „Schrecken" und eine Reihe anderer Worte, die ihr r leihen:

„*Er*öffnet mir die finstern Pforten,
An denen schwarze Wächter stehn,
Lass alle grässlichen Cohorten
Mit mir durch jene Pfade gehn.
Je wildre *Schr*ecken mich ergreifen, — —
Was grässlich sich mir näher schleift, — —
Alle Schrecken, die ich je empfunden
*R*ückerinnerung aus der trübsten Nacht
Grauen meiner schwärzsten Stunden" —

Sehr beliebt ist die einfache Wiederholung eines Wortes, wo irgend möglich, wenn es durch seinen Vokal einen poetischen Wert hat. Die Phrase „trüb und heiter“ kehrt in ganz ähnlicher Form in den wenigen Versen „Dichtung“ (II, 211) dreimal wieder. Oft bildet die Doppelstellung eines Wortes eine eigne Zeile, die sich refrainartig in jeder folgenden Strophe mit einem anderen Wort wiederholt (II, 166): „Wohin wohin“; „doch ach, doch ach“; „dein Glück, dein Glück“. Zweimal wiederholt das Schlaflied: „Schlafe, schlaf ein“ (II, 52).

Eine Steigerung der seltenen Vorstellung wird so hervorgerufen durch die Wendungen: „Rosenblume, süsse Rose“ (I, 90), „weit weit“ (I, 20), „weit ach weit“ (I, 221), „lange lange Dauer“ (I, 142), „töne, töne wieder“ (I, 146), „Freun sich, freun sich allzumal“ (I, 146), „o himmlisch himmlische Liebe“ (I, 152), „o endlich, endlich“ (I, 152), „Komm her, Komm her“ (I, 183), „Ach sind sie nicht zu schnell, zu schnell verschwunden?“ (I, 261), „mögen sich Blitze hinter Blitze reihen“, „mag Donner hinter Donner springen“ (II, 233). Die Beispiele liessen sich aber noch sehr bedeutend vermehren. Wie ein Echo sollen folgende Verse wirken (II, 247):

„Kehr frühlingsgleich der Braut zurück
zurück.
Kaum zwischen uns liegt Berg und Thal
Berg und Thal.“

Wie schliesslich überhaupt in die Sprache Tiecks die Gewohnheit eindringt, alle Ausdrücke durch sich selbst zu verstärken, darauf hat schon Ranftl (S. 215) in Bezug auf die Genoveva hingewiesen. In dem Sonettenkranz Alma wirkt die ständige Wiederkehr der Wörter Herz und Liebe

[1]) Vergl. Tieck Minnelieder S. 121: „Freut euch, freut euch grüne Heide“.

am Ende abgeschmackt. Wo die Häufung eines Begriffes durch poetische Synonyma wirklich aus einer Anschauung geboren ist, wie im „Gruss dem Frühling“ (III, 36), da verfehlt sie auch nicht ihre Wirkung. Der Dichter überschüttet den Leser förmlich mit Blüten und Frühlingsglanz. Es kehren Worte wieder wie „der Frühling kommt“, „tausend Blumen“, „Wonnegesang“, „Blüten und Blumen“. Mehrfach wird durch die Umkehrung einer Aufzählung das Fortdauern einer Empfindung oder Handlung sehr gut gemalt. II, 137).

„Frühlingsglanz!
Frühlingsglanz!
Sei gegrüsst, sei gegrüsst von Abend zu Morgen
Von Morgen zu Abend.“

Die traurige Lage der Armen schildert I, 58:

„Da ging er wohl von Thür zu Thür,
Ging hier und wieder dort,
Wird abgewiesen dort und hier
Und schlich sich weinend fort.“

„Damit sie ihre Verwandtschaft erkennen“, stellt Tieck neue Gruppen zu Gleichklängen zusammen, wie: „Um Grösse und Gold“, „nur Fried und Freud“, „vergehen, verwehen“ (I, 253), „alles flieht und zieht“ (I, 189; I, 229), „die Sehnenden, Thränenden“ (I, 165), „Baum und Strauch“ (I, 146), „Staud und Baum“ (II, 25), „lass entfliehen, lass entfliessen“ (I, 123), „Endliches Vergängliches“ (II, 96), „die glühenden, blühenden Lichter“ (III, 25); und extreme Begriffe sogar in: „die Wonnen und Wunden“ (I, 165). Hierher gehören auch die Fälle, in denen zwei Satzteile vom gleichen Stamm gebildet werden und so von einem Gegenstand ausgesagt wird, was schon im eignen Begriffe enthalten ist: „Es duften die Blumendüfte“ (I, 12), „es lacht das Lachen“ (I, 179), „alle Blumen blühen“ (I, 229; II, 228); II, 236), „des Frühlings Frühlingszeit“ (I, 224),

„flimmende Flammen“ (II, 133), „was das Gewebe webt“ (II, 230), „wundervolle Wunder“ (II, 265), „ihm Antwort anzuworten“ (II, 250), „von der Süsse versüsset“,[1]) (II, 23), „wild zur Wildnis ging ich“ (I, 39), „so kneif du kneifender Satan“ (II, 259).

Auch darin hat der Romantiker etwas den Schlesiern Verwandtes, dass er mit Wortspielen der Poesie zu dienen glaubt. Mit dem Wort Liebe haben allerdings schon die Minnesänger und wieder Petrarca ein fleissiges Spiel getrieben, aber hier giebt ihnen unser Dichter auch garnichts nach. Besonders sind die Sonette Tummelplatz solcher Künsteleien (I, 208):

„Durch lichte Liebe wird das Leid zum Liede“.

Vers 4 bringt gleich eine Parallele:

„Und stumme Freude wird beredter Friede“.

Er schliesst wieder: „Sucht auch die Liebe mehr noch als die Liebe“ oder I, 201:

„Liebe muss aus dem luft'gen Duft sich lenken,
Leben recht lind in Liebe ganz verschwinden,
Lichtheilig sich der Leib dem Geist verbinden,
Leid naht lebend'ge Herzen uns zu schenken.“

Ähnlich gehen durch alle Sonette die Wortspiele mit Herz, Schmerz und Scherz (I, 208), z. B.:

„Schmerzen sind Wunden, worin Liebe treibt ihr Scherzen.“[2]) I, 206 nennt er „Augen Auen, Blicke Blitze, Sehn ein Segen, Strahl ein Stahl, gezückt nach mir zu zielen“. Schon hier leidet der Sinn sehr, und es gehört fast in die Kategorie der Scherzgedichte, unter denen eines „Kunst der

[1]) Vergl. Tieck Minnelieder S. 138 Ulrich von Liechtenstein: „Kann sie mir mit süssen Worten süsse süssen“.

[2]) Vergl. Tieck Minnelieder S. 111: „Wo Lieb liegt bei Liebe lieblich sie sich lieben“ u. s. w. und S. 14: Heinrich von Veldecke: „Dass sie mit Scherzen meine Schmerzen mir büsse“. Vergl. noch Tieck, Samml. I, 160.

Sonette“ (II, 264), uns durch 14 Zeilen mit seinen Wortraketen unterhält. Dem schliesst sich (II, 266) ein humoristischer Schüttelreim an: „Wohlthätig war er und thätig wohl zum Guten.“

Bestimmte Regeln, nach denen etwa gewisse Vokale immer zu gleichem Zweck gesucht werden, soll natürlich auch die Schlegelsche Vokal-Tonleiter nicht geben. Die Anhäufung der o in der Romanze wollte im Verein mit den u der Assonanz gruseln lehren. Eine Zusammenstellung der Wörter hold, golden, wozu leicht schön, rote Rosen, Sonne, Wonne, Wolken treten, giebt, wenn sie sich mit hellem a mischen, eine feierlich freudige Stimmung (I, 8):

„Als ich wieder auf vom Boden blickte,
Stand ein holder Knabe mir zur Seite,
Goldne Locken hingen um die Schläfe.“

Auch das i bringt etwas anmutig Liebliches zur Schilderung. Immer wieder treten in solchem Fall tönende Konsonanten hinzu wie in „winken“ (I, 12):

„Aus den Wolken winken Hände,
An jedem Finger rote Rosen,
Sie winken dir“

„Siehst du des Mondes Schimmer,
Der Quellen hüpfendes Geflimmer?
In Wolken hoch die goldnen Hügel,
Der Morgenröte himmelbreite Flügel?“

Das e in „Sehnen“, zu dem sich das in „Ferne, Sterne, gerne, Schmerzen“ fügt, zeichnet die Sehnsucht. III, 68 finden wir in 6 Zeilen nicht weniger als viermal fern, darunter folgende Verse:

„O Ungetreuer Weg, der seinen Schritt
Nur stets nach ferner fremder Gegend lenkt.“

Dann wieder gesellt sich zu einem Hauptwort eine Reihe Attribute, deren Vokale das Hauptwort unterstützen: „die trübe, liebe Leidensmiene“ (II, 12). In solchem Falle bestimmt natürlich der Vokal des Hauptwortes den Gefühlswert. So giebt das ü und u in Blüten und Blumen die Parole aus in „Gruss dem Frühling“ (III, 38):

„In den Blüten der rauschenden Bäume,
Unter den Blumen der duftenden Wiese
Flattern und schwärmen sie hier und bald dort,
Sie suchen die Schwestern,
Sie suchen die Brüder
In Blüten und Blumen
Und küssen sie alle.“

An solchen Stellen verzichtet der Dichter gern auf den Reim; es klingt schon ohnedies alles zusammen.

Oft genug ist die Sprache aber dennoch zu spröde, um Klangfärbungen mit solcher Konsequenz durchzuführen: dann beschränkt sich Tieck auf den Anfang des Gedichtes. Immer wird dort das Thema, wenn irgend möglich, kräftig angeschlagen. Der Schalmeiklang setzt ein:

„Himmelblau
Hellbegrünte Frühlingsau.
Hüpfende Schäfchen auf Bergesrand.“

Rhythmus und Vokale und ganz von fern erst der Sinn der Worte müssen hier helfen. Überall, wo die Natur oder Instrumente reden, ist der Anfang besonders hervorgehoben. Ausrufe und rethorische Fragen, abgerissene Worte, alles wird herbeigeholt: Der Bergstrom beginnt (II, 150):

„Stürz stürz hinab,
Stürz hinab mit Eil zum Thal.“

Die Blumen (II, 158): „Der *A*bend *sin*kt hern*ie*der“. Die Gebüsche (II, 141):

„Komm! komm!
Das Blättergeräusch“.

Die Quellen (II, 149): „Wandle wandle frohen Mutes“. Die gequälte Geige (II, 258):

„O weh! o weh!
Wie mir das durch die ganze Seele reisst“.

Charakterisierende Ausrufe, neben der einführenden Frage, sind nicht selten: „Ha, welche Wesen sind es“ (II, 239), „O süsse heil'ge Nacht“ (I, 245), „Andacht, ein ew'ges inn'ges Angedenken“ (I, 201).

Endlich gehören hierher jene Aufzählungen von Substantiven, die, einen möglichst grossen Teil der Natur umfassend, schon bei den Minnesängern so beliebt waren: „Weisse, rote Rosen, blaue Blumen, grünes Gras“ singt Johansdorf. Dass dies bei Tieck zu einer trockenen Nebeneinanderstellung wird, liegt ebenfalls daran, dass er eine Reihe Stammsilben sucht, die seine Verse recht vollklingend machen. Es erübrigt diese Erscheinung zu belegen, da sie zu häufig und an anderer Stelle schon besprochen ist. II, 193 soll nur zeigen, wie weit darin unser Dichter gehen zu können glaubte: „Ermutiget, schwingt, dringt, springt ohne Ruh!“ Allein die Fülle der Vokale wird Veranlassung zu solchen geschmacklosen Aufzählungen.

Es ist bedauerlich, dass die Romantiker, im Widerspruch gegen das Bestehende befangen, bei dem Verdienst, auf den musikalischen Gefühlsgehalt der Sprache hingewiesen zu haben, in der Praxis das Gekünstelte nicht von dem Natürlichen mehr zu unterscheiden vermochten. Als ob es nicht vielmehr auf ein inniges Verschmelzen aus dem Sinn heraus ankäme, wenn man die Klangwirkungen

in die Poesie einführen will. Ein Gedicht, wie Goethes „Zigeunerlied", dessen Effekt im wesentlichen auf der gleichen Grundlage ruht, wie ein grosser Teil von Tiecks Lyrik, hätte er dennoch nie geschaffen, weil er nun einmal nicht wie Goethe gelernt hatte, in die Wirklichkeit mit dem Auge des Dichters zu sehen. Dann aber erst treffen sich Inhalt und Form. So bleibt es ein wetterleuchten, was Tiecks Lyrik anziehend macht, nicht geschaffen, den Blick zu bannen. Er hat im einzelnen viele Samenkörner gelegt, die indes erst viel später aufgehen sollten. Im ganzen erhält er seine Lyrik durchaus auf dem Standpunkt seiner Zeit. Es ist das Pathos, mit dem er auf die Zeitgenossen grosse Wirkung ausübte, das sich aber in der Lyrik zuerst überleben sollte. Wenn man dies in Betracht zieht, kann man erst würdigen, was er an neuen hoffnungsvollen Ideen in die Poesie trug, als er ihr eine Sphärenmusik bot, von der man bis dort keine Ahnung hatte, z. B. mit Versen wie den folgenden (I, 199):

„Wie Geisterhände wohl an Harfen rühren,
Dass sie im Traum von Liebe wieder klingen,
So in mein Leid sich tauchen Engelhände.

Das zarte von ferne Anklingen lassen der Vorstellungen, die sich gar nicht ganz zu einem Gesicht verdichten sollten, war es, was ihn zum berufensten Dichter der Romantik machte.

Endlich sei noch zur Ergänzung des Petrichschen Buches auf einige Spracheigentümlichkeiten hingewiesen, die auch nur im Zusammenhang mit Tiecks formellen Bestrebungen zu erklären sind. In die Kategorie der von Petrich (S. 119) angeführten Adjektive mit der Endungssilbe „lich" gehören auch die die Gedichte überschwemmenden aktiven Partizipien, die sowohl als Adjektiv, wie als Substantiv verwendet werden. Mag auch die Lektüre der Engländer

hier von Einfluss sein, das Wesentlichste zu ihrem Gebrauch trägt die klingende Endung bei. Oft werden sie zu ganz entbehrlichem Füllsel, in dem sie nur das Verb verdoppeln, ein Zeichen, mit welcher Gedankenlosigkeit sie eingeschoben wurden: „dass die Bäume treibend quollen" (I, 97), „die Thräne soll nicht rinnend aus dem Auge niederfliessen" (I, 102), „die Bäume glänzend scheinen" (leuchten) (I, 109). Dann lesen wir von einer „dichtenden Begeisterung" (I, 5), „thränendem Gesicht" (I, 16, 121), hüpfendem Geflimmer (I, 12), glühendem, blühendem Leben u. s. f. „Der Frevelnde" (I, 21), „der Forschende" (I, 38), „der Sehnende, Thränende" (I, 165) reihen sich dem an. Das Gedicht „Der Seufzer" (I, 165) malt seine schmachtende Stimmung mit Hilfe von zwei Partizipien als Adjektive, zwei in englischer Konstruktion und zwei als Substantive, alles in den beiden ersten Sätzen.

Zu dem Wörterbuch der Archaismen bei Petrich (S. 59 ff.) seien hier teils dort schon angeführte mit Parallelstellen aus alten Dichtungen, sowie einige, dort nicht verzeichnete, genannt. In der Vorrede zu den Minneliedern (S. XXVII) werden die Absonderlichkeiten aufgeführt, die der Herausgeber stehen lasse, um der alten Dichtung nicht gar zu sehr das Eigentümliche zu rauben: „Dass bald Blut mit Blüte wechselt, wird keinen Leser irre machen". So sagt er denn auch in den eigenen Gedichten (I, 67): „von dem Apfelbaum in vollen Sternen hängt die Blut" und (I, 18) Rosenblut. Zur Zweideutigkeit wird es dann in der „Rose" verwendet: „Ach wie ist ein Liebesblut das Gefilde, wenn du an Gesträuchen wankst und zitterst". Wir haben also auch hier die Quelle bei den Minnesängern zu suchen. „Seit mir im Herzen dieses Blicken zittert", heisst es in den Sonetten (I, 204) „ihr goldnes Blicken" (II, 1), „des Auges ernstes Blicken" (III, 31). Auch dieser personifizierende Gebrauch des Abstraktums findet sich in Tiecks

Ausgabe der Minnelieder, und zwar infolge eines Übersetzungsfehlers.[1])

Mit dem Wort „kriegen" führt er ein eigenartiges Spiel. Petrich führt S. 76 nur das Verb an und eine Stelle aus der Genoveva, wo es im niederdeutschen, besonders modern berlinischen Sinne „erhalten" heisst. Dem schliesst sich in den Gedichten folgende Stelle an (I, 250): „Kriegte Mut zu neuem Leben".[2]) I, 211 finden wir bei Tieck: „es müsste jeglich Kriegen mir im versöhnten Herzen stille liegen", also im übertragenen Sinne wie Ulrich von Liechtenstein. Mit Absicht, aber die Zweideutigkeit der beiden angeführten Bedeutungen nicht verlöschend, schreibt er nun im „Brief der Minne" (I, 175):

„Ich musste schon dem nackten Wort erliegen
Nun wollt es kriegen
Und sprang in Rüstung her und rief."

„Tandmann" gleich Possenreisser (Petrich S. 86) kommt auch im Gedicht Phantasus (III, 18) vor. Er wird dort „so ungeheuer ungelachsen" genannt, und ein anderes Mal sagt Phantasus zum Dichter:

„Schau aus, als seist nach seinem Bilde (Gottes),
Verbrümelt nicht und ungelachsen."

---

[1]) M. s. Fr. S. 124, 39: „ir wol lichten ougen blicke". Tieck Minnelieder S. 223:

„So will sie mir schicken
Ihrer wohl lichten Augen Blicken."

[2]) Vergl. Grimm Wörterbuch: kriegen ist zunächst im md. stark und schwach konjugiert und hat die Bedeutungen niti, pugnare, capere, accipere. Im hd. kommt es in denselben Bedeutungen nur schwach konjugiert vor. Hier wie dort ist die Bedeutung Krieg = Kampf erst spät mhd. und die Grundbedeutung niti nicht verloren gegangen, die im nd. heute ganz fehlt. Ulrich von Liechtenstein, dessen Frauendienst Tieck im Jahre 1812 herausgegeben hat, braucht das Wort Krieg schon für Kampf und zwar im übertragenen Sinne auch für das Minnespiel (vergl. Bartsch, Deutsche Liederdichter S. 142).

Hier ist wohl die Quelle in den Volksbüchern zu suchen. „Blumend" und „ausblumend".[1]) das ebenfalls aus Tiecks Minneliedern übernommen ist, „Sommerlauben" (I, 239), „Frühlingslauben" (I. 197), und „Liebestauen" (I, 205) seien, sowie „Dämmerlauben" (I, 150) nur ihrer Eigenart wegen erwähnt und dem „Getöne" noch einmal an die Seite gestellt.

[1]) II, 96; I, 26; I, 99; Petrich S. 63. Vergl. Minnelieder S. 171: „Deine Güte schöne geblümet staht".

Schlusswort.

Wir haben gesehen, dass Tieck, von einem Protest gegen die platten Wirklichkeitslyriker seiner Zeit ausgehend, zu einer Überschätzung des Phantastischen in der Dichtung gelangte. Von einem Auflehnen gegen den antiken Schönheitskultus aber kam er zur altdeutschen Dichtung und der romantischen überhaupt.

Wohin führte das? — Der junge, schnell und von vornherein mit Erfolg arbeitende Künstler gab auch in seinem Schaffen der Phantasie als Gegengewicht gegen die eigene Schulbildung einen zu grossen Spielraum, was in der Lyrik notwendigerweise zu regellosem Aneinanderreihen von Bilderketten führen musste. Es leidet die Klarheit der einzelnen gegebenen Anschauungen und Situationen. Es kommt nicht dazu, dass das Durchlebte sich zum Kunstwerk ausreift: ohne Erlebnis, nur aus einer subjektiven schaffenden Stimmung heraus wird es gesucht. Poesie sollte selbst zum Erlebnis werden, nicht aber das Erlebnis zur Poesie. Darum weiter das Taumeln in einem Bilderwirrwarr, das den Leser nicht zum Nachschaffen gelangen lässt.

Wir haben ferner gesehen, was Tieck in der altdeutschen Poesie gerade für sein lyrisches Schaffen an Anregungen erhalten hat und wie er sie, in der er etwas ganz Verwandtes mit den grossen Dichtungen der übrigen europäischen Völker sah, bewusst nachahmte. Sie bestätigte ihm sein eigenstes Wesen. Hierdurch erreicht er denn, weil ein natürlicher

Instinkt ihn am meisten zu dem Volkstümlichen auch in den Gedichten der Minnesänger führt, oft einen Ton, ganz so unmittelbar mit der Natur verbunden, wie jenes Liebesstammeln eines Veldecke. Aber es ist eben leider nur der Ton, nicht das Selbstangeschaute, das bei den alten Dichtern schon die Poesie wertvoll macht. Konnte das indes anders sein! — War es nicht schon eine ungeheure That, einmal auf das Poetische in der Sprache selbst wieder hingewiesen zu haben in Werk und Wort.

Seine Phantasie, zu wenig aus der Anschauung des Lebens genährt, begab sich in aristokratischer Absonderung immer mehr auf den Weg einer l'art pour l'art. Tieck durchlebte in einer entwickelteren Zeit an sich selbst die Schicksale der schlesischen Schule, auf deren Ähnlichkeit mit den Romantikern schon vielfach hingewiesen ist.

So sahen wir auch, wie seine musikalischen Ziele in der Poesie an ihrer Wirkung soviel einbüssten, weil sie nicht organisch mit dem Bilde, aus dem die Klangwirkungen eigentlich herauswachsen sollten, in Zusammenhang steht, weil sie äussere Mittel verwirklichen sollten. Was macht Goethes Fischer, von dem er selbst sagt, er solle auch durch den Ton der Worte wirken, so überzeugend? — Der Dichter lässt seine Phantasie nicht von dem zu Beschreibenden abschweifen und lässt sie nur in der Richtung auf die intensive Anschauung und ihre Versinnlichung im besten Wortbilde arbeiten.

Hierin zeigt sich wieder die Verwandtschaft der Romantiker mit Schiller, dass auch sie in ihrem Phantasiereich des Pathos nicht entraten wollen. Sie vereinigen das äusserlichste und, wenn man es recht versteht, zugleich realistische Darstellungsmittel, die Vokalschattierungen mit einem hohen Stil. Nur eine ganz naive Sprach- und Wortführung kann auch durch ihren Klang mitsprechen. Auch das scheint Tieck teilweise erkannt zu haben, nur sahen

wir selbst, wohin seine Archaismen führten: — wieder zur Unnatürlichkeit.

Wie ihn weiter die mystische Naturphilosophie zur Allegorie, die er doch als Kritiker bei Schiller so tadelte, zurück führte, ist aus seiner jungen Begeisterung heraus für das Gleichsetzen von Natur und Menschenseele zu verstehen, dass aber in solchen, mit abstrakten Begriffen angefüllten Gedichten alles klingen sollte, ist wieder ein Fehlgriff seines hastigen Schaffens. Man wird in Hebbelscher Gedankenlyrik keine Vokalfärbung suchen, und sie hineinzutragen ist Wahnwitz. Novalis hat mit feinem Instinkt diese Klippe der Schule vermieden, und der feinsinnige Wackenroder ahnte auch schon früh, dass gerade hier die Gefahr für seinen genialen Freund lag. Im Januar 1793 (Holtei, Briefe IV, 250) charakterisiert er ein Gedicht Tiecks: „An hundert Orten bringt man zerstreut sehr artige Gedanken und Bilderchen und in allem, was man hervorbringt, ist ein Etwas, aber nichts Ganzes von Schönheit.“ Und ein anderes Mal (Holtei IV, 264) schreibt er sich selbst über Wohlklang und Ausbildung der Metaphern ein treffenderes Urteil zu als seinem Freunde.

Unser im Irrgarten der Phantasie umhertaumelnder Kavalier empfand nicht einmal das Gewagte der Klangmalerei in seinen erdentrückten Dichtungen. Was Wunder, wenn sie so unbestimmt wurden wie der Inhalt selbst. Sphärenmusik wird eben nicht alle Tage geschrieben. Dass er aber aus diesem Zauberwalde mit der Intuition eines grossen Künstlers bisweilen „Bilderchen“ von märchenhafter Pracht und Schönheit in das Gärtchen seiner Poesie verpflanzte, von denen alle Romantiker nach ihm mit Eifer lernten, glaube ich gezeigt zu haben.

Wir fanden bei ihm angedeutet und vereinigt, was später getrennt und an seiner Stelle zu seinem Rechte kommen sollte. Erst eine Heinesche Diktion konnte mit

Klangwirkungen arbeiten und sich die Erfindung der Romantiker zu nutze machen. Aus lebendig angeschauten und künstlerisch vertieften Phantasiebildern konnten erst Töne zu uns sprechen, die die Vorstellung mit malen helfen. Wenn es im Vorwort zu einer modernen Anthologie, bestimmt ins Volk zu dringen, heisst: „Wir haben nun einmal die fixe Idee, es müsste jetzt das ganze Leben mit Kunst durchsetzt werden — angewandte Lyrik — da haben Sie unser Schlagwort", so ist das fast wörtlich die Theorie unseres Romantikers.

Hier finden wir wieder ein Hineintragen musikalischer Werte in die Poesie, aber worauf fusst sie? — Auf einer realistischen Darstellungskunst: eine nicht nur mit den Tönen des Lebens, sondern auch mit dessen — allerdings künstlerisch gesehenen — Erscheinungen angefüllten Poesie. Dabei ganz ähnliche Mittel: auch hier Wiederholungen bestimmter Worte, die wie ein Leitmotiv durch das Lied gehen, auch hier Naturlaute, auch hier volkstümliche Wendungen, aber alles das aus der lebendigen Gegenwart genommen; und endlich gesellt sich noch ein Neues hinzu: — die Situation, aus der heraus der Klang einerseits dem Künstler vorgeschrieben, andererseits wieder von allen verstanden werden kann.

Erntete die umherschweifende, nie intensive Phantasiethätigkeit Tiecks sogleich im Märchen seltene Früchte, in der Lyrik konnte sie nicht bahnbrechend werden, wenn sie auch die meisten Keime enthielt zu einer im ganzen Sinne stimmungsvollen Lyrik.

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
o. ö. Professor an der Universität München

UND

Dr. M. Frh. v. WALDBERG
a. o. Professor an der Universität Heidelberg

XXV. Heft

Dr. Hermann Uhde-Bernays

DER MANNHEIMER SHAKESPEARE

Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1902

Der

Mannheimer Shakespeare

Ein Beitrag zur Geschichte
der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen

Von

Dr. Hermann Uhde-Bernays

Berlin
Verlag von Emil Felber
1902

Alle Rechte vorbehalten.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

Vorwort.

Der „Mannheimer" Shakespeare. Praktische Rücksichten im Verein mit inneren Gründen, deren Vorhandensein erst bei einer abschliessenden Betrachtung der vorliegenden Arbeit sich ergeben hat, boten die erfreuliche Veranlassung zu dieser präcisen und selbständigen Bezeichnung einer Ausgabe, die mit dem überlangen Titel „Mannheimer oder Strassburg-Mannheimer Nachdruck der Eschenburgschen Shakespeare-Übersetzung" eine litterarhistorisch bisher kaum beachtete Existenz führte. Die einzige Erwähnung des Werkes im ganzen — sie findet sich in Genées „Shakespeare in Deutschland (Leipzig 1870)" S. 236 — stellt sich zudem als die kurzgefasste Wiederholung eines von absolut parteischer Seite, von Eschenburg selbst, ausgesprochenen Verdiktes dar. Gewiss war es bequemer, statt die Richtigkeit dieser Behauptungen auf der kritischen Wagschale nachzuprüfen und ein hierauf sich stützendes eigenes Urteil zu bilden, nicht einmal den ersten Band aufzuschlagen und mit fremden Worten stolz zu verkünden: „Fast alle Veränderungen, die nur gemacht waren, um das Betrügerische des Unternehmens zu verdecken, sind entweder ganz gleichgültige, oder entschiedene Verschlechterungen."

So gewährt das weitgedehnte Feld, welches Shakespeare, der zu dem Unseren gewordene Fremdling, im Gebiete unserer heimatlichen Litteratur sich erworben hat, um im Laufe der Zeiten ganzen Scharen unermüdlich schaffender Arbeiter dauernde und lohnende Beschäftigung

zu geben, noch dem späten Nachzügler Raum für einen bescheidenen Spatenstich. Denn es ist wohl von Interesse, einmal diese zwanzig Bände des „Mannheimer Shakespeare“ genau zu durchmustern, sie zu vergleichen mit dem rechtmässigen Original, sie in Beziehung zu bringen mit dessen zweiter Auflage. Sobald wir nun versuchen, den gewonnenen Eindruck der oben wiedergegebenen Behauptung anzupassen, wird uns die Unmöglichkeit eines solchen Vorhabens klar. Unser Resultat ist jener Verurteilung diametral entgegengesetzt.

Lassen wir die rechtliche Verfehlung Gabriel Eckerts in Mannheim — von seiner Hand rühren die Verbesserungen her, nach seinem Wohnort wird der zuerst in Strassburg erschienene Nachdruck benannt — ausser acht, entschliessen wir uns, seine heftige Polemik gegen den Verfasser der rechtmässigen Ausgabe, gegen Eschenburg, nicht zu berücksichtigen, so müssen wir ihm entschiedene Verdienste zusprechen, die in Anbetracht des behandelten Gegenstandes, der möglichst richtigen wortgetreuen deutschen Wiedergabe der Werke Shakespeares, nicht gering anzuschlagen sind. Dass Gabriel Eckert diese Verdienste durch die Art seiner Angriffe, den gehässigen Ton, den er anzuschlagen beliebte, zu seinem eigenen Schaden geschmälert hat, ist der Grund für die gerechte Missachtung, der sein Name und sein „Mannheimer Shakespeare“ verfallen sind. Die Beschäftigung mit dem Werk, infolgedessen auch mit dem Autor, wenn man Eckert überhaupt diesen Namen zuweisen kann (vgl. S. 13, Anm. 3), durfte auch aus dem Grunde nicht abgelehnt werden, als ein grosser Teil der von ihm angebrachten Verbesserungen in Eschenburgs zweiter Auflage Platz fand, und daher gelegentlich in die Übersetzungen Schlegels und des Tieckschen Kreises überging. Während der „Mannheimer Shakespeare“ von den letzteren also nur durch die Vermittelung Eschenburgs benutzt ward, lag sein zwölfter

Band Schiller vor, der nach ihm seine Bearbeitung des Macbeth gestaltete.

* * *

Die hier gebotene kleine Arbeit ist auf Grundlage einer genauen Kollationierung der drei Texte, der beiden Züricher und des Mannheimer, entstanden. Zugleich wurde das englische Original in der Ausgabe von Pope und Warburton, welcher Eckert sich bedient hatte, und in der Ausgabe von Wright (The works of William Shakespeare, edited by William Aldis Wright, 9 Bde., London 1891) verglichen. Die hierauf verwandte Mühe erscheint für denjenigen gering, der die genaue Durchnahme der 36 Stücke Shakespeares nicht nur als „fromme, aber heikle Pflicht" („lire Shakespeare jusqu'au bout sans passer une ligne c'est remplir un pieux mais pénible devoir envers la gloire et la mort", Chateaubriand, essai sur la littérature anglaise) aufzufassen im Sinne hat. Wo es notwendig war, wurde ferner den Übersetzungen von Wieland (in der Originalausgabe) und von Schlegel und Tieck (durchgesehen von Bernays wie auch in der Ausgabe der Shakespearegesellschaft) gebührende Beachtung geschenkt. Das Hauptaugenmerk musste sich nun darauf richten, aus dem vorhandenen umfangreichen Material eine der doch nicht allzu grossen litterarhistorischen Wichtigkeit des zu behandelnden Gegenstandes möglichst entsprechende, knappe Darstellung zu schaffen.

Ich kann nicht schliessen, ohne an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Max Freiherrn von Waldberg in Heidelberg, meinen herzlichsten Dank auszusprechen für die Anregung zu dieser Arbeit, besonders aber für die freundlichen Ratschläge und Winke, mit denen er ihr Fortschreiten ständig begleitet hat. Danken muss ich ferner Herrn Bibliothekar Dr. Alfred Holder in Karls-

ruhe, der die dem Vater treulich bewährte Freundschaft auch auf die Söhne überträgt, und nicht müde geworden ist, das aus der Heidelberger Universitätsbibliothek und der eigenen Büchersammlung zur Verfügung stehende Material durch Herbeischaffungen aus den Bibliotheken in Karlsruhe, München und Strassburg zu ergänzen.

Bemerken möchte ich noch, dass ich mich in der Schreibweise den bisher erschienenen Heften dieser Sammlung anzupassen entschliessen musste.

Möge das Ganze als ein bescheidener Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Gesamtübersetzungen der Werke Shakespeares betrachtet werden, der Werke Shakespeares, die seit einem Jahrhundert durch Schlegels Verdienst Gemeingut des deutschen Volkes geworden sind.

Nürnberg, den 27. November 1901.

Dr. Hermann Uhde-Bernays.

Inhaltsübersicht.

	Seite
I. Wielands und Eschenburgs Übersetzungen Shakespeares und deren Aufnahme	1—10
II. Das Erscheinen dieser Arbeiten in der Zeit des Nachdruckes	11—14
Erscheinen des Mannheimer Shakespeare, sein Veranstalter Gabriel Eckert	15—22
Äussere Lebensumstände, sonstiges Wirken	15—17
Seine Verdienste um den deutschen Shakespeare im allgemeinen	17—19
Sein Verschulden durch sein Benehmen gegen Eschenburg	19—22
Gesamtresultat seiner Bemühungen	22—24
Die Veränderungen im einzelnen	25—67
Verbesserungen des Mannheimer Shakespeare, von Eschenburgs zweiter Auflage angenommen	26—44
Hauptfehler in Bezug auf grammatikalische Konstruktion oder falsche Auffassung	26—31
Ergänzungen	31—36
Grobe Verfehlungen	36—43
Verbesserungen des Mannheimer Shakespeare, von Eschenburg nicht angenommen	44—56
Ergänzungen	44—46
Cymbeline und Heinrich VIII. von Eschenburg überhaupt ohne Eckerts Verbesserungen wieder abgedruckt	47—52
Weitere nicht übernommene Hauptstellen	52—56
Verschlechterungen des Mannheimer Shakespeare	56—63
Bemerkenswerte sonstige Stellen	64—66

Seite

III. Die litterarische Polemik zwischen Eschenburg und Eckert 67–78

Eschenburgs zweite Auflage, persönliches Verhältnis zu Schlegel . . . . . 78—81

Schlegels Übersetzung vom Mannheimer Shakespeare wahrscheinlich nicht beeinflusst, zufällige Ähnlichkeiten 81–83

Baudissin und Dorothea Tieck ebenfalls ohne Kenntnis desselben . . . . . 83—86

Der zwölfte Band des Mannheimer Shakespeare Schillers Grundlage bei der Bühnenbearbeitung des Macbeth 86—90

Schluss 90

I.

Wielands Übersetzung der „Theatralischen Werke Shakespeares“ war erschienen.[1]) Zum erstenmal lag dem deutschen Volk eine Art Gesamtausgabe der Schöpfungen des gewaltigen Briten vor Augen, dem deutschen Volke, das bisher nur durch gelegentliche Nachdichtungen und Nachbildungen, bescheidene kleine Versuche poetischer oder prosaischer Übertragung, bei weitem häufiger durch die mahnende Stimme Lessings und des ihn als Mittelpunkt verehrenden philosophischen Freundeskreises auf eingehende Beschäftigung mit Shakespeare hingewiesen worden war. In acht Bänden hatte Wieland einundzwanzig Stücke in Prosa dargeboten, das Ganze eröffnete glücklich die am meisten gelungene Arbeit, die poetische Wiedergabe des Sommernachtstraums.[2]) Mag wirklich ein zufälliger Anlass, wie Böttiger berichtet,[3]) Wieland dazu bestimmt haben, sich ernstlich mit Shakespeare zu befassen, oder war der Gedanke, seine jugendlichen Kräfte an dem Riesen zu erproben, eine natürliche Folge eingehender Studien in der englischen Sprache und Litteratur,[4]) trotz der langen Zeit.

---

[1]) Shakespeares Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Zürich, bey Orell, Gessner und Comp. 1762—1766.

[2]) Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare S. 44.

[3]) Böttiger, Literarische Zustände. Leipzig 1838. S. 18.

[4]) Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. S. 95. Über die Briefe Wielands vgl. Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, herausgeg. von A. von Weilen (Deutsche Litteraturdenkmäler Bd. 29. 30), Einl. S. XL ff., und Schnorrs Archiv

die er auf seine Arbeit verwendete, misslang das kühnlichst unternommene Wagestück, für den Augenblick wenigstens. Wielands dichterisches Naturell in Verbindung mit den geringen ihm verfügbaren Hilfsmitteln trugen daran die Schuld.[1]) Aber nur zum kleineren Teil. Trotz der erwähnten Anregungen klang dem deutschen Publikum oder vielmehr der manchmal immer noch auf Gottscheds Spuren folgenden Kritik die derbe Sprache, die ungestüme Gewalt des Shakespeareschen Wortes ungewohnt und fremd. Wir dürfen nicht vergessen, dass Minna von Barnhelm noch nicht erschienen war, und noch sieben Jahre vergingen, ehe im Götz von Berlichingen die grossartigste Offenbarung Shakespeareschen Geistes in Deutschland ans Licht trat.

Schon nach dem Erscheinen des ersten Bandes waren da und dort unfreundliche Stimmen laut geworden. In zwei Lagern standen die feindlichen Parteien. Während die einen, die jüngeren — als ihr Vertreter mag Gerstenberg gelten[2]) — mit der Thätigkeit Wielands in Bezug auf die vorliegende Übersetzung unzufrieden waren, stellten die anderen bekanntlich den oft citierten Satz von der absoluten Unübersetzbarkeit Shakespeares an die Spitze ihrer Ausführungen. In diesem Sinne äusserten sich übereinstimmend die beiden Besprechungen, die in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ und in der „allgemeinen deutschen Bibliothek“ das Unternehmen als solches angriffen. „Wir sagten uns gleich bey der ersten Ankündigung, ob wir nicht lieber gewünscht hätten, dass Shakespear

---

für Litteraturgeschichte, Bd. 7, 491; Bd. 11, 525; s. auch: Christoph Martin Wieland, geschildert von J. G. Gruber. I. Teil, Leipzig und Altenburg 1815. S. 133 ff.

[1]) Vgl. Albert Köster, Schiller als Dramaturg. Berlin 1891. S. 49 ff.

[2]) Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Schleswig und Leipzig 1766—67. S. Anm. 4.

niemals möchte übersetzt werden und Hr. Wieland seine Talente auf eine andere Weise den Musen widmen möchte?“[1]) „Von Rechtswegen solte man einen Mann wie Shakespear gar nicht übersetzt haben . . . . wer englisch nicht versteht, solte ihn billig gar nicht lesen.“[2]) Wenig nützte es, dass Mendelssohn sich über das Erscheinen des Werkes freute, dass Uz es besser geraten fand, als er gehofft hatte, und Lessing selbst die nächste Gelegenheit nahm, um für Wieland und die geschmähte Arbeit offen Partei zu ergreifen. Hatte er schon im 17. Litteraturbrief eine Übersetzung „der Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen“ selbst gewünscht, so äusserte er jetzt, dass er „grosse Lust habe, sehr viel Gutes“ von dem neuen Buche zu sagen. „Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, dass wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müssten.“[3]) So gilt auch mit Bezug darauf, dass er der erste anerkennende öffentliche Beurteiler der Wielandschen Übersetzung wurde, das rühmende Wort: Seit Lessing und dank Lessing erblicken wir in Shakespeare den grössten Vertreter der neueren tragischen Dichtung.[4]) Gewiss hatte

[1]) Bibliothek der schönen Wissenschaften. Leipzig 1763. 9. Bandes 2. Stück, S. 257 ff.

[2]) Allgemeine deutsche Bibliothek. Stettin 1765. S. 300.

[3]) Hamburgische Dramaturgie. 15. Stück. Dass Wieland selbst eine lobende Anerkennung von Lessings Seite nicht erwartete, zeigt sein Brief an Orell und Gessner vom 8. Mai 1766, vgl. Schnorrs Archiv Bd. 7, 506, und Kullmann, Wieland und Shakespeare, Progr. Remscheid 1896. S. 6.

[4]) Georg Witkowski, Aristoteles und Shakespeare in Lessings Hamburgischer Dramaturgie. Euphorion II, S. 521; vgl. M. Bernays, Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte III, 103. 104. — Max Koch fühlt sich gedrungen, an diesem Lobe auch andere teilnehmen zu lassen; s. Koch, Helferich Peter Sturz nebst einer Abhandlung über die Schleswigschen Litteraturbriefe. München 1879. S. 111 ff.

sein machtvolles Auftreten Eindruck gemacht. So lesen wir in Klotz' deutscher Bibliothek in einer vernichtenden Besprechung von C. H. Schmidts Theorie der Poesie: „Jetzt würden Sie ihr Urteil von seinem (d. i. Wielands) Shakespeare gerne zurücknehmen, nachdem Sie Lessings Dramaturgie gelesen haben. Schon lange zuvor habe ich geglaubt, dass Wielands Übersetzung so schlecht nicht ist, als es den Kunstrichtern gefallen hat, sie abzumahlen . . . . . Sie . . . mögen einmal eine Übersetzung von Shakespear liefern, die die Wielandische übertrift. . . . Bis dahin erlauben Sie uns anderen die Wielandische Arbeit nicht schlecht zu nennen.“ [1]) Manches freundliche oder feindliche Urteil liesse sich noch anführen, hier sei nur kurz an die freudige Begeisterung erinnert, die der junge Goethe dem deutschen Shakespeare und seinem Herausgeber entgegenbrachte, und die er bis an sein Ende Wieland treu gewahrt hat. Ausser seinen Worten in „Dichtung und Wahrheit“ sind die Rede auf Wieland und die Noten zum Divan hierfür ein Zeugnis. Von Wert ist auch August Wilhelm von Schlegels dreissig Jahre nach dem Erscheinen der Ausgabe abgegebenes Urteil, welches von der „herkulischen Arbeit“ und der „nicht gehörigen Anerkennung“ spricht.[2]) Und bis in die neueste Zeit sind sogar die Meinungen verschieden, an Stelle des Epithetons „steif und geschmacklos“ ist im allgemeinen das Urteil von Gervinus massgebend geworden: „Wielands Shakespeare, wie unvollständig und mangelhaft er auch war, ward immer eine Vorarbeit für Eschenburg.“ [3])

---

[1]) Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. Halle 1768. S. 34.

[2]) Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters. Horen 1796. IV. St., 76.

[3]) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung. IV. S. 424.

Mit Absicht wurden einige der ersten Äusserungen aus der damaligen Litteratur zusammengestellt. Lässt sich doch aus ihnen leicht begreifen, dass der von seinen Gegnern angeschlagene Ton Wieland veranlassen konnte, die zweite Ausgabe nicht mehr selbst zu unternehmen. Dass er sich bitter beleidigt fühlte, geht aus den Worten hervor, mit welchen er den 8. und letzten Band 1766 abschloss: „Durch diesen Vorwurf (der Unübersetzlichkeit) haben sie mir wehe gethan, wo ich am empfindlichsten bin . . Ich werde die Fehler, welche aller angewandten Sorgfalt und langwierigen Correction (so!) ungeachtet, noch immer zurückbleiben, sobald ich sie gewahr werde, verbessern . . . . sie (die Kunstrichter) werden mich nicht zum zweytenmal zu der Schwachheit bringen, ihnen meine Antwort zu geben." Stolz zog er sich langsam von der Arbeit zurück, die ihm „eine Erholung von noch mühsameren Geschäften gewesen war".

Als sich die Notwendigkeit einer neuen Auflage ergab, lehnte Wieland öffentlich die Übernahme ab. Auch aus diesen Sätzen klingt die Verstimmung noch leise nach. In seinem Aufsatz „Der Geist Shakespeares" finden sich die ersten auf eine neue Herausgabe und neue Bearbeitung hindeutenden Stellen. „Angenehm ist es mir, dass ich zu einer neuen und sorgfältig verbesserten, vermuthlich auch vollständigen Ausgabe Hoffnung machen kann. Da ich . . . ersuchen musste, die Verbesserung (welcher ich aus Mangel der dazu erfoderlichen Musse mich nicht selbst unterziehen konnte) einem anderen dazu geschickten Gelehrten aufzutragen, so wünsche ich u. s. f. Mein Vorsatz war, meinen Autor mit allen seinen Fehlern zu übersetzen."[1]) Dieser Gelehrte war Johann Joachim Eschenburg, Professor am

[1]) Deutsches Museum. 1773. S. 187.

Collegio Carolino in Braunschweig.[1]) Eschenburg hatte ausser einigen unbedeutenden dramatischen Kleinigkeiten[2]) im Jahre 1771 einen „Versuch über Shakespears Genie und Schriften in Vergleichung mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen" aus dem Englischen übersetzt und war dafür von verschiedenen Seiten höchlichst gelobt worden. Herder verstieg sich sogar zu dem Wunsche: „Am angenehmsten wäre es uns freilich mit einem Titel überrascht zu werden, etwa: Richard III., Macbeth, Hamlet, Lear, von Eschenburg übersetzt, mit dem Original und mit einer Auswahl der besten Anmerkungen seiner englischen Herausgeber und Commentatoren begleitet." [3]) Wie Eschenburg diese Bearbeitung der Wielandschen Übersetzung angetragen wurde — durch Zollikofer in Leipzig —, berichtet er selbst in seinem Vorbericht und in seinem Buche „Über Shakespeare".[4]) Ebert, der Übersetzer der Youngschen Nachtgedanken, lieh bereitwillig seine Hilfe, jedes Stück wurde vor der Absendung nochmals mit ihm durchgegangen. 1775—77 erschienen zwölf Oktavbände, 1782 folgte ein dreizehnter mit den unechten Stücken nach. Wenn dichterische Freiheit und poetisches Gefühl die Hauptzüge

---

[1]) 1743—1820. S. Jürdens Lexikon VI. S. 768 ff. Schröder, Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller II, S. 204 ff.; dasselbe führt mehrere von Goedeke nicht erwähnte Werke an.

[2]) Reichards Taschenbuch für die Schaubühne 1775 führt ein sonst nirgends erwähntes Singspiel „Die Nacht" an.

[3]) Herders sämtl. Werke. Berlin 1891. S. 316. Goethe äusserte sich freilich ganz gegenteilig: „Eschenburg ist ein elender Kerl. Seine Übersetzung (der Stellen Shakespeares natürlich) verdient keine Nachsicht, sie ist abscheulich." (An Herder 1771.) Briefe Weimarer A. II, 4. — Herders Geringschätzung von Wielands Übersetzung erhellt aus seinen Briefen an Karoline, vgl. Lebensbild, III. Band, und A. v. Weilens erwähnte Einleitung zu Gerstenbergs Litteraturbriefen S. CXVI.

[4]) Zürich 1787. Neue Auflage 1806. S. 509.

von Wielands Übersetzung waren, oft natürlich unter Einbusse des Textes, folgte Eschenburg mit peinlicher Sorgfalt dem letzteren, die wörtliche Übersetzung als die einzig zweckmässige und richtige Form der Übertragung ansehend. Wo unter Wielands freiem Schaffen ein — nach Eschenburgs Ansicht — zu freier Sinn entstanden war, da griff er mit sorgsamer, aber selten glücklicher Hand ein, ergänzte fehlende Stellen, plagte sich an humorvollen Wendungen und neckischen Wortspielen, ohne irgend eine Spur dichterischer Verwandtschaft mit dem übersetzten Autor. Verschleppungen des Ausdrucks, langgedehnte Sätze, relative Beziehungen sind fast immer auf seine Thätigkeit zurückzuführen. Für das Knappe und Kurze, Frische und Freie des Shakespeareschen Dialoges hatte er keine Empfindung. Er war eben noch unter dem Gestirn der französischen Technik des Dramas geboren, und hatte sich, um diesen Einfluss in richtiger Erkenntnis seiner Schädlichkeit abzuschwächen oder zu beseitigen, an theoretischen Maximen und philosophischen Grundsätzen seinen Stil gebildet. Er war „kein dichterisch veranlagter Mensch, sondern ein fleissiger, nüchterner Erklärer“.[1]) Seiner Arbeit kam, statt der von Wieland benutzten Warburtonschen Ausgabe, die neue treffliche von Johnson, für die letzten Bände wohl auch deren zweite Auflage, von Johnson und Steevens, sehr zu gute. Das Hauptkennzeichen dieser beiden Ausgaben ist die so genaue wie mögliche Beibehaltung des Originaltextes, mit Zurückweisung aller aufdringlichen Konjekturen, wie solche Theobald zu einer grossen Zahl dunkler Stellen sich gebildet hatte, und denen Pope und Warburton bereitwillig Aufnahme gewährten. Mit den gründlichsten Sprachkenntnissen ausgestattet, an der Hand trefflicher Hilfsmittel versuchte Eschenburg nun, Wieland

[1]) Köster a. a. O. S. 52.

zu übertreffen, ohne aber auch nur eine bescheidene Ahnung von dem dichterisch verklärenden Zauber des Originals geben zu können.

So war auch diesmal die Aufnahme geteilt, wenn auch sicher viel günstiger als zehn Jahre früher. Mit begeisterten Worten kündigte Wieland im „Deutschen Merkur“ die ersten vier Bände an, auch hier wieder den früher gemachten allzu schmerzlich empfundenen Vorwurf berührend: „Wer ihn nicht Englisch lesen kann, müsste sich selbst Feind seyn, wen er säumen wollte sich diesen teutschen Shakespear anzuschaffen — er müsste denn nur gar nicht lesen können. Herr Eschenburg hat alles geleistet was er versprochen und was man nur immer erwarten konnte. Seine Bemühung verdient einen der Grösse und der Schwierigkeiten seiner Arbeit angemessenen Dank: einer Arbeit, die, besonders in den vorher gar nicht übersetzten Stücken und in den hier und da von dem ersten Übersetzer entweder ganz weggelassenen oder nicht so treffend übersetzten Liedern, sehr gross war.“[1]) Aber so freundschaftlich und nachsichtig wie diese Worte klangen nur wenig andere. Man wird es auch hier nicht erwarten, eine genaue Aufzählung aller lobenden oder tadelnden Kritiken zu finden, die am Ende der siebziger Jahre in fast allen grösseren Zeitschriften zur Veröffentlichung gelangten, zumal dieselben in ähnlicher Weise wie die Urteile über Wieland, wenn auch nicht so oft, bei Vergleichungen der beiden Ausgaben herangezogen worden sind.[2]) Es mag höchstens

[1]) Deutscher Merkur. Junius 1775. S. 285. Die Briefe Wielands an Eschenburg stehen im „Archiv für Litteraturgeschichte“. Bd. 13, S. 498 ff.; Bd. 15, S. 261.

[2]) Dass diese Untersuchungen selbst auf Einzelheiten sich ausdehnten, erweist D. Jacoby, Der Hamlet-Monolog III, 1 und Lessings Freunde Mendelssohn und Kleist. Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXV, S. 114. 115.

von Interesse sein, im ganzen darauf hinzuweisen, dass Biesters Worte in der allgemeinen deutschen Bibliothek: „Wieland hat einige Stücke ganz unstreitig mit unendlich mehr Genie und Styl, kurz mehr in dem Geist des Dichters, übersetzt, aber auch unendlich weniger Englisch verstanden, wie seine vielen Fehler beweisen“,[1]) von den meisten Rezensionen in schärferer oder milderer Form wiederholt wurden. Wenn, wie erwähnt, diese letzteren häufig auch in neuerer Zeit Beachtung gefunden haben, liess sich nirgends eine Erwähnung der beiden köstlichen Satiren feststellen, mit denen der Kritiker der „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ den Übersetzer des Cervantes, Bertuch, und den Übersetzer Shakespeares in erheiternde Parallele gezogen hat.[1]) In der gleichen Zeitschrift finden sich zudem, bei einer Notiz über diesen Don Quixote Bertuchs, die höchst bemerkenswerten Worte: „Zuweilen ergriff ich schon die Feder, um aus den zwölf Bänden Eschenburgischen Shakespears ein Registerchen misslungener Stellen auszuziehn, aber ich warf bald die Feder hinweg, wenn ich bedachte, dass das zu niemandes Nutzen und Frommen dienen könnte.“[2]) Dass Eschenburg selbst solche Verbesserungen für eine neue Auflage sammelte, und höchst unzufrieden mit den prahlerischen Worten seiner Verleger war, die sich mit der allzu kühnen Behauptung gebrüstet hatten, dass der

[1]) Weimar und Braunschweig, Eschenburg und Bertuch, ein Gespräch unter Lebendigen, eine Stadtekloge, oder wie man will. Frankfurter gelehrte Anzeigen. No. 72. 6. September 1776. (Im gleichen Band Shakspear [über seinem Grabe schwebend]. No. 15. 20. Februar 1776.) — Während also hier den beiden Übersetzern übel mitgespielt wurde, nahm gerade damals der Knabe Ludwig Tieck beider Arbeiten mit schwärmerischer Begeisterung zur Hand. Vgl. die drastische Schilderung in: Ludwig Tieck, von R. Köpke, 1. Teil. Leipzig 1855. S. 42—45.

[2]) Frankfurter gelehrte Anzeigen. No. 45. 5. Junius 1778. S. 356.

neue Shakespeare keine Verbesserungen oder Ergänzungen mehr bedürfe.[1]) erfahren wir aus seinen eigenen Worten am Schlusse seines 13. Bandes. Bevor aber dieser das ganze Werk abgeschlossen hatte. war von anderer Seite der Beweis geliefert worden, dass dem deutschen Shakespeare noch mancher schlimme Fehler anhaftete. und das gelehrte Publikum hatte Gelegenheit. ein recht umfangreiches „Registerchen" auf seine Richtigkeit zu prüfen. Welchen Einfluss die Veränderungen der gewöhnlich kurz „Mannheimer Shakespeare" oder „Mannheimer Nachdruck" genannten Ausgabe auf die erst nach zwanzig Jahren erscheinende, völlig umgearbeitete. zweite Auflage der Eschenburgschen Übersetzung hatten. und wie Eschenburg selbst sich diesem Vorgehen gegenüberstellte. soll im folgenden dargelegt werden.

[1]) Briefwechsel über den Nachdruck von Skakespeares Theater, herausgegeben von Orell. Gessner und Füssli 1778 und Band XIII, S. 467.

II.

Das Erscheinen der von Eschenburg veranstalteten Übersetzung Shakespeares fällt in eine Zeit, in welcher kein irgendwie bedeutendes Werk dem Schicksal entging, auf unrechtmässige Weise nachgedruckt zu werden. Gerade das Jahr 1780 scheint für die bestohlenen Autoren, mehr noch für die geschädigten Verleger höchst empfindlich gewesen zu sein, durch die Zeitschriften hallt gar oft ein Notschrei nach Besserung und Aufrechterhaltung der rechtmässig erlangten Privilegien. Ein Hauptaugenmerk der Nachdrucker richtete sich nämlich darauf, gleichgültig auf welche Weise in den Besitz solcher Privilegien zu kommen, womit sie dem Betrügerischen ihrer Handlungsweise ein dürftiges Mäntelchen umhängten. So blieb das Schamlose ihres Vorgehens wenigstens der grossen Masse verborgen, da letztere natürlich durch den billigeren Preis angelockt, schon aus diesem Grunde das nachgedruckte Werk vorzog. Die zumeist betroffenen grossen Verlagsbuchhandlungen scheinen eine Art stillschweigenden — vielleicht sogar einen wirklichen — Kontrakt abgeschlossen zu haben, auf den Messen und in ihren Läden solche Nachdrucke überhaupt nicht feilzubieten, denn in den der Frankfurter oder Gothaer gelehrten Zeitung stets beigefügten Messkatalogen finden wir äusserst selten Bücher mit den Verlagsorten Mannheim, Karlsruhe, Strassburg, Reutlingen, Stuttgart oder Tübingen angeführt. In diesen kleinen Städten Süd- oder vielmehr Südwestdeutschlands blühte ebenso wie in den Grossstädten Berlin und Wien eine ganze Nachdrucksindustrie auf. Nicht allein auf gangbare

deutsche Werke erstreckte sich die spähende Aufmerksam keit, sondern auch hervorragende Arbeiten des Auslandes namentlich der Franzosen, tauchten plötzlich auf dem Bücher markt auf, meist ohne Angabe des Verlegers, nur mit Or und Jahreszahl bezeichnet. Manche, hauptsächlich badisch und Strassburger Firmen, haben sich, vornehmlich wen sie gar des schützenden Privilegiums sich rühmen konnten auch nicht gescheut, ruhig ohne Maske vor das Publikum zu treten. Machtlos standen die Vertreter der deutsche Wissenschaft, unsere heimatlichen Dichter am Beginne de glänzendsten Epoche deutschen Geisteslebens dem schimpf lichen Treiben gegenüber, ohne genügenden wirksame Schutz der willkürlichen Plünderung dieser Wegelagere ausgesetzt.[1])

[1]) Vgl. hierzu: Olla Potrida, 1780, 3. Stück, S. 102 ff.; Deutsche Merkur, 1780, 2. Vierteljahr, S. 258 ff.; Goeckings Journal von un für Deutschland, 2. Jahrg. 1785, 2. Stück, S. 115 120. Das letzter enthält einen dem Kaiser gehaltenen „Vortrag der Studien- un Censurshofkommission zu Wien über den Nachdruck fremder Bücher von Sonnenfels.

In meinem Besitz befindet sich ein Exemplar des „Anzeiger späteren „Reichsanzeiger" 1791 ff., auf dessen erster Seite handschrift lich Angaben aber nicht weniger als 127 von dieser Zeitung allei veröffentlichter Erklärungen gegen Nachdrucker verzeichnet sind Gleich die erste derselben richtet sich „gegen die Witwe Gegel i Frankenthal" (S. 13 Anm. 3) wegen unbefugten Nachdrucks von Schiller dreissigjährigem Krieg.

Eine eingehende „Geschichte des Nachdrucks" von Brants Narren schiff bis zu den Beschlüssen des deutschen Bundes ist noch nich geschrieben. Die rechtliche Frage behandelt trefflich J. Jolly: „Di Lehre vom Nachdruck" im Beilageheft zum Archiv für civilistisch Praxis, XXXV. Band. Heidelberg 1852, vorher Ehlers (Kiel 1784 Kants Schrift „Von der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks erschien 1785.

Bekannt ist Lessings Abwehr am Schlusse der „Hamburgischen Dramaturgie", vgl. hierzu Erich Schmidts Lessing, 1. Aufl., 2. Band S. 175. 176. Über Herder vgl. S. 73 Anm. 1.

Dass der deutsche Shakespeare, von einem so bekannten Gelehrten wie Eschenburg bearbeitet, sofort nachgedruckt wurde, erscheint nach dem ausgeführten nur begreiflich. Um sich vor der befürchteten Gefahr einigermassen zu schützen, hatten die Verleger die Ausgabe auf Vorschuss drucken lassen,[1]) aber mit dem Erfolg, dass sich zu gleicher Zeit fünf Konkurrenten rüsteten, um möglichst bald ebenfalls auf dem Platze zu sein.[2]) Nur ein Einziger von ihnen führte wirklich sein Vorhaben aus. Während aber jeder andere Nachdruck als genaueste wirkliche Kopie sich erwies, konnte diesmal noch ein anderer Vorzug als der der Wohlfeilheit geltend gemacht werden. Zahlreiche Verbesserungen sollten den neuen Abdruck begleiten, dessen erste Bände im Jahre 1778 bei Franz Levrault in Strassburg erschienen.[3]) Es ist behauptet worden,

---

[1]) Siehe die Ankündigung der Verlagsbuchhandlung im deutschen Merkur, 8. Bd. 1774, S. 294 ff.

[2]) Eschenburgs Übersetzung, Bd. XIII, 1782, S. 462.

[3]) Der genaue Titel lautet folgendermassen: Sammlung der Poetischen und Prosaischen Schriften ausländischer schöner Geister. | Die Schriften des Wilhelm Shakespear. (Neues Blatt.) Wilhelm Shakespears Schauspiele. Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Kollegio Karolino in Braunschweig. | Neue verbesserte Auflage. | Mit Allerhöchstem kaiserlichem Privilegio und Hoher obrigkeitlicher Erlaubniss. Strassburg, bey Franz Levrault, der königlichen Intendanz und bischöfl. Universit. Buchdr. 1778. — Nur die drei ersten Bände führen Eschenburgs Namen, es folgt später auf Schauspiele gleich der Absatz.

Die ersten 14 Bände sind sämtlich so gedruckt. Die dann folgenden Bände haben nach „Privilegio“ die gleichbleibende kurze Angabe „Mannheim“ und Jahreszahl. Da jedoch die ersten Bände auch in den nächsten Jahren weitergedruckt wurden, finden sich die verschiedensten Jahres- und Verlagsangaben, auch „Mannheim und Strassburg“. Die nicht mit der Verlagsfirma Levrault versehenen Bände führen gewöhnlich auf der letzten Seite den Vermerk: „Franken-

dadurch, dass diese ersten Bände Eschenburgs Namen auf dem Titelblatte geführt hätten, sei allgemein die Ansicht verbreitet gewesen, als rührten die Verbesserungen von diesem selbst her und hierin sei hauptsächlich das Schmähliche des Unternehmens zu suchen.[1]) Wer allerdings nur das Titelblatt betrachtete, konnte vielleicht dieser völlig unbegründeten Vermutung Raum geben, während ihn wenige Seiten später das Vorhandensein einer zweiten Vorrede mit ihren kritischen Bemerkungen über Eschenburgs Übersetzungskunst bald von der Unhaltbarkeit dieses Vorwurfs hätte überzeugen müssen. In diesem zweiten Vorwort hatten nur die „Herausgeber" das Wort geführt, wem man die Verbesserungen zu danken hatte, wurde erst 1780 bekannt, als eine dem zwanzigsten Band des Nachdrucks vorangestellte Erklärung die seitens der Züricher Verlagsbuchhändler in einer kleinen Schrift erhobene Anklage schroff ablehnte. Hiermit wurde eine heftige litterarische Polemik

thal, gedruckt bey Ludwig Bernhard Friedrich Gegel, kuhrpfälz. privileg. Buchdruckern". Bezüglich der Art des Erscheinens findet sich in den „Leipziger neuen Zeitungen von Gelehrten Sachen" auf das Jahr 1778, S. 97, den 12. Februar eine Ankündigung, woraus zu ersehen ist, dass alle sechs Wochen ein neuer Band „etwa ein Alphabet stark, zum Preise von 26 Kreuzern" erschien.

Die verschiedenartigen Citierungen: „Strassburger, Mannheimer, Frankenthaler Nachdruck" sind nach dem vorhin bemerkten begreiflich. Der Katalog des britischen Museums führt Bände mit Jahreszahlen von 1778—1789 an. Mir erscheint die — übrigens bisher meist angewendete — Citierung nach Eckerts, des Herausgebers, Wohnsitz am richtigsten. Für die etwa mögliche Bezeichnung „Eckertscher Shakespeare" sind seine Verdienste doch nicht hervorragend genug. An Jahreszahlen über 1783, wo die letzten Bände zuerst ausgegeben wurden, hinauszugehen, halte ich für unrichtig. Ich empfehle daher, kurz zu citieren: Der Mannheimer Shakespeare, 1778—1783.

[1]) Genée, Shakespeare in Deutschland, Leipzig 1870, S. 238.

eröffnet, welche genauer darzustellen Aufgabe des letzten Teils dieser Ausführungen sein wird.

In Gabriel Eckert, „der kuhrfürstlichen Herren Edelknaben zu Mannheim Professor", war dem Braunschweiger Gelehrten ein hartnäckiger und gefährlicher Gegner erstanden. Trotz eifriger Bemühungen waren über sein Leben und seine sonstige Thätigkeit nur wenige Nachrichten zu erlangen.[1]) Etwa um die Mitte der siebziger Jahre hatte Eckert, den Reichards Theaterkalender bis 1778 mit dem Titel „Sprachmeister", bis 1785 als „Professor" in Mannheim aufführt, ein Schauspiel „Jost von Bremen" verfasst, das in Gotha von der Seylerschen Truppe mehrfach gegeben worden ist.[2]) Eine Fortsetzung „Josts Wiedernachhausekunft" scheint niemals gedruckt worden zu sein, in Mannheim selbst hat die Seylersche Gesellschaft auch nie ein Stück von Eckert auf die Bühne gebracht. 1780 erschien ganz im Stile des französischen Lustspiels ein weiteres Stück „Fritzel von Mannheim", die Heimkehr eines in die ostindischen Kolonien der Niederlande gezogenen Mannheimer Soldaten in harmloser Darstellung dichterisch verwertend. Nach der Auflösung der Mannheimer Pagerie oder vielmehr nach deren Verlegung nach der Münchener

---

[1]) Goedeke, V, 369; Meusel III, 24; Universallexikon des Grossherzogtums Baden, Karlsruhe 1844, S. 314. Die Druckfehler bei Goedeke Z. 2, „1788" und Z. 6, „1789" sind in 1780 zu verbessern, der Fehler Z. 4 „1782" in „1778". Jost von Bremen hiess eigentlich „Der schriftliche Aufsatz".

[2]) Nachrichten, das eingegangene Hoftheater zu Gotha betreffend. Theaterjournal für Deutschland, Gotha 1780, 13. Stück, S. 67. Eine Kritik des Jost von Bremen von Reichard steht ebenda, 1778, 6. Stück, S. 82. 83. Über eine Aufführung in Mannheim s. Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin, 1. Jahrg. 1778, S. 390, „ein anderes Producht" (vielleicht Fritzel von M.) wird ebenda erwähnt. 3. Jahrg. 1780, S. 478.

Residenz[1]) übersiedelte Eckert nach Frankenthal in der Pfalz, wo er anscheinend in dürftigen Verhältnissen am 13. Januar 1785 gestorben ist.[2]) Demnach verdient er Be-

---

[1]) Nach erfolgter Vereinigung der bayerischen Länder unter Kurfürst Karl Theodor (1777) wurde das Institut in Mannheim aufgelöst und die dortigen Pagen nach München berufen. Die Personalakten der Lehrer sind zurückgelassen worden und wurden wohl vernichtet, so dass sich hier nichts über Eckert erfahren liess. Das Gymnasium in Frankenthal wurde erst 1817 neu reorganisiert.

[2]) Moisel, Geschichte des pfälzischen Philanthropinums zu Frankenthal 1889, S. 90. berichtet von einem längeren Brief Fontanesis an Dusch über Eckert: il se trouve depuis un certain temps à Frankenthal le professeur Eckert, maitre de la langue anglaise chez Mrs les pages; il paraît y être domicilié et l'on dit qu'il est dispensé de son service à Munich; je ne sçai ce qu'il en est. Mr Eckert a donné à connaitre au pasteur Mayer qu'il se chargerait avec plaisir d'enseigner la langue française et autres langues qu'il sait, avec l'arithmétique dans la maison d'éducation si longtemps, que son Altesse lui permettrait de rester à Frankenthal . . . la capacité de Mr Eckert est sans contredit et j'espère que sa conduite par le temps et les réflexions serait en tout améliorée. — S. 91: von dem ebengenannten früheren Lehrer an der Pagerie in München, Eckert, der sich zur Aushilfe für den erkrankten Tailler angeboten hat, wurde, wie es scheint, nicht weiter gesprochen, denn es liegt weder Einsetzungsdekret noch Quittung desselben bei den Akten. (Gefällige Mitteilung des Herrn k. Rektors Koch in Frankenthal.) — Trotzdem scheint Eckert wirklich angestellt gewesen zu sein, ein ausführlicher Bericht über das „Erziehungshaus in Frankenthal", welcher in Goeckingks „Journal von und für Deutschland", 1784, Band I, Stück 2, S. 120 ff. erschien, bemerkt (S. 121): „Die französische, englische und italienische Sprache wird durch zwey Sprachmeister, Hr. Tallier .... und Hr. Eckert (der Name ist sogar gesperrt gedruckt), dessen sich Hr. Professor Klein zur Übersetzung seiner Ausgabe des Shakespear bedient, gelehret." Somit gewinnt die Vermutung sehr stark an Glaubwürdigkeit, wonach die kurfürstliche deutsche Gesellschaft die Herausgabe des Mannheimer Shakespeare nicht nur begünstigte, sondern sogar überhaupt veranlasste. Jedenfalls suchte sie ihre Mitwirkung höchst geheim zu halten, der Nachdruck bringt nirgends

achtung lediglich wegen seiner Beschäftigung mit dem deutschen Shakespeare, eine Arbeit, deren Früchte er zum Schaden seines wissenschaftlichen Rufes einem Nachdruck zu gute kommen zu lassen sich nicht gescheut hat.

Wie Eckert überhaupt dazu kam, sich an dem Nachdruck zu beteiligen, warum er nicht so anständig war, statt mit seinen Verbesserungen einen in der ganzen Gelehrtenwelt ausnahmslos abfällig beurteilten Diebstahl zu begünstigen, eine eigene Arbeit herauszugeben, liess sich nicht in Erfahrung bringen. Es war Eschenburgs Glück, dass Eckert so kurzsichtig oder — so geldgierig war, und einen Nachdruck unterstützte. Eckerts Verbesserungen, in Form eines selbständigen Buches erschienen, hätten vernichtend gewirkt und über Eschenburgs Fähigkeit, Shakespeare zu übersetzen, den Stab gebrochen, selbst wenn Freunde mit Rücksicht auf den Ton der Kritik und das Bestreben, nur entgegengesetzter Konjekturen sich zu bedienen, mit Recht ein mildes Urteil auszusprechen verpflichtet gewesen wären.

Diese Ausführungen wollen nicht etwa den Anschein erwecken, als sei eine Art Ehrenrettung Eckerts geplant. Eine solche Absicht war von vornhinein ausgeschlossen. Wer sich entschliesst, als Nachdrucker aufzutreten, muss darauf verzichten, vom gleichen Standpunkt aus beurteilt zu

---

eine Erwähnung über etwaige Unterstützung. Höchstens das „wir" der ersten Vorrede, wie auch das Erscheinen der Einleitung zum 31. und 22. Band gesondert im „Pfälzischen Museum" liesse noch auf die Zusammengehörigkeit mit der Gesellschaft schliessen.

Über die Gesellschaft und über Klein giebt Minors „Schiller" (Berlin 1890) II, 167 ff. Auskunft; vgl. ferner Goedeke, Grundriss (2. Aufl.) IV, 251.

werden wie der Autor. Das Unmoralische und Gesetzwidrige — wenn auch damals nicht durch das Gesetz Verbotene — des Nachdrucks bleibt immer bestehen. Wenn trotzdem Eckert entschiedene Verdienste um die ersten deutschen Übersetzungen Shakespeares nicht abzusprechen sind, ist doch wohl zu bemerken, dass diese Verdienste nur dann in vollem Mass anerkannt werden müssen, wenn man seine Thätigkeit als Vorarbeit für Eschenburgs zweite Ausgabe betrachtet.

„Der Menschen Tugend schreiben wir in Wasser, ihr Fehler lebt in Erz. Vergönnt ihr mir nun auch sein Lob" (Heinrich VIII. IV. 2). Zweifellos ist Eckert ein sprachlich höchst gebildeter Mensch gewesen. Dafür spricht allein die Kühnheit, mit der er es überhaupt gewagt hat, sein Unternehmen zu beginnen, dann der Ernst, mit dem er es zu Ende führte, dazu die Findigkeit, mit der er thatsächlich einige Hundert falscher Stellen richtig erkannt hat. Durch mehrfache Reisen aufs trefflichste vertraut nicht nur mit der Grammatik der einzelnen Sprachen, sondern vor allem mit ihren freieren Wendungen, kann er wohl darauf Anspruch machen, als berufener Kritiker Eschenburg gegenüber aufzutreten. Zu diesen Kenntnissen einer fremden Sprache kommt ein feiner Instinkt für die oft unergründlich tiefen Absichten des geliebten Dichters, verbunden mit einer unverkennbaren Sicherheit in der Wahl eines gleichwertigen deutschen Wortes, wenn auch das oft zu pedantische Abwägen eine gewisse Unnatürlichkeit des Ausdruckes im Gefolge hat. Denn auch ihm fehlt die dichterische Begabung. Wenn er sich wohl einmal bemüht, ein wahrhaft goldenes Wort mit gebührender Wucht zu übertragen, den duftigen Schleier, der fast unsichtbar all' die Werke der heiteren Muse des Meisters umfängt, als köstlichen Besitz zu entführen, ist ihm nicht vergönnt. Was er erreicht, ist farbiger Abglanz, nicht

wahres Leben. Sobald die Sprache[1]) des Originals „falkenhoch emporsteigt", bleibt Eckert wie Eschenburg immerfort am schalen Zeuge kleben, jetzt verschüchtert in genauester Beobachtung des Textes sich an das Wort anklammernd. Doch wo etwa geschraubte Sätze in grammatikalisch noch eben möglicher, sprachlich aber völlig undenkbarer Konstruktion als natürliche Folge einer allzu wörtlichen Übersetzung gegeben werden mussten, nimmt Eckert mit geschicktem Griff eine kleine, anscheinend unwesentliche und doch bedeutsame Änderung an, so eine Darstellung zu schaffen, die dem deutschen Sprachgefühl mehr gerecht erscheint. Für den kecken Humor des Originals, das Derbe und Naturwüchsige der Volkssprache hat er ein selten versagendes Talent; es möge gestattet sein, vorgreifend an die Unterredung der beiden Mörder vor dem Tode des edlen Clarence zu erinnern (Richard III. 1, 4).

Es ist aber nicht das Herz, das gern beim Lob verweilt. Diese einfachen Erwägungen sind allein die Folge des Eindrucks, der sich schon nach bedächtiger Vergleichung eines der ersten Dramen in beiden Fassungen aufdrängt, späterhin verstärkt und nach genauester Durchmusterung der 36 Stücke zu unumstösslicher Gewissheit festsetzt. Stehen wir also dem Übersetzer Eckert mit entschiedenster Achtung gegenüber, so müssen wir den Menschen um so tiefer stellen. Das Gehässige seiner Arbeit liegt nicht in diesen Änderungen selbst, sondern in der Art, wie sie dem Leser dargeboten werden. In prahlerischer Selbstüberhebung, in ironischer Spöttelei, wo oft recht wenig

[1]) Darf ich hier an die schönen Worte erinnern, welche der feinsinnige Alfred de Vigny in seinem Tagebuch (Journal d'un poète, Paris 1885, S. 143) der Sprache Shakespeares widmet: „Il ne suffit pas d'entendre l'anglais pour comprendre ce grand homme, il faut entendre le Shakespeare qui est une langue aussi. Le cœur de Shakespeare est un langage à part."

Geist und Witz zu verspüren ist, werden mit beigefügten kurzen Nachsätzen die Verbesserungen als wohlangebracht gepriesen, damit uns zugleich Eschenburgs Thätigkeit verächtlich erscheine. Dies mag wohl der Grund gewesen sein, dass trotz der zahlreichen verbesserten oder ergänzten Stellen nur wenig Stimmen für ihre Richtigkeit laut geworden sind. Es ist ja möglich, dass Eckert anfänglich ganz unbefangen an seine Arbeit gegangen ist, persönlich nur von dem idealen Wunsch nach einem wirklich unverbesserlichen deutschen Shakespeare erfüllt. Möglich, dass er zuerst jeden Band der Eschenburgschen Übertragung ohne Nebengedanken nur daraufhin untersuchte, ob Zeile für Zeile dem Original so sehr als möglich entspräche. Die etwas mildere Abfassung der Anmerkungen zu den ersten Bänden könnte vielleicht darauf schliessen lassen. Jedenfalls sind sehr bald zwei weitere Momente eingetreten, die allein für die Fortführung des Ganzen massgebend geworden sind: das offenbare Drängen des eigenen Verlegers, der Angriff der Verleger des bestohlenen Autors. Für das erstere wäre ein Beweis die grosse Anzahl von Druckfehlern, namentlich von englischen, die sich oft so sehr häufen, dass ohne einen zweiten englischen Text jede Durchsicht unmöglich wird.[1]) für das zweite die ins masslose sich steigernden persönlichen Ausfälle. In eiliger Hast stürzt sich Eckert auf jede verfehlte Stelle, vor allem andere Lesarten mit Freuden als Waffe begrüssend, um damit zum Streich auf den Gegner auszuholen. Hier ist der Hauptfehler des Eckertschen Nachdruckes zu suchen. Während Eschenburg, wie schon erwähnt, sich der neuesten Ausgaben von Johnson und Steevens bediente, nahm Eckert

[1]) Z. B. unter den Verbesserungen zum Sturm (1. Bd.): en ev'en st. and ever, austercly st. austerely, cleare st. cleave auf zwei sich folgenden Seiten.

nichts anderes zur Hand als Pope-Warburton mit seinen unzähligen Konjekturen. Was Rowe, Hanmer und Theobald, was Pope und namentlich Warburton, der „Wiederhersteller Shakespeares“,[1]) oft mehr als spitzfindig ausgeklügelt hatten, ist von Eckert unbesehen gebilligt worden. Während uns schon bei der Durchsicht von Antonius und Cleopatra dieses Treiben aufs unerfreulichste berührt, werden wir im Hamlet geradezu davon angewidert. Es würde eine Arbeit für sich sein, wollte man diese Verschiedenheiten auf ihre Richtigkeit oder ihre Fehler prüfen, hier mag ein einfacher tabellarischer Hinweis genügen.[2]) Noch ein letzter Vorwurf darf dem sprachkundigen Revisor nicht erspart bleiben. Warum fiel es ihm nicht ein, seine Kraft an die vielen Stellen zu wagen, die Eschenburg einfach als unübersetzlich bezeichnet hatte? Warum versuchte er nicht, anstatt der schon

---

[1]) To the last he believed in himself as a restorer of Shakespeare. Even Johnson's edition in 1765 could not open his eyes.“ (Mark Pattisons essays, Oxford 1889, Bd. II, S. 124.)

[2]) Auf verschiedener Lesart beruhende Stellen sind folgende: Sturm I, 1. 53; I, 2. 218. 239; II, 1. 5. — Zwei Veroneser I, 2. 19; III, 2. 76. — Lustige Weiber II. 1. 30; Gleiches mit Gleichem I, 2. 125; Viel Lärm um nichts III. 1. 113; Kaufmann von Venedig I, 2. 44; vor II, 1 (Bühnenangabe); Ende gut, alles gut I, 4. 47; IV, 2. 74; V, 2. 26. — Wintermärchen II, 1. 143; III, 2. 47. 48. — Bezähmte Widerbellerin. Vorspiel. Die Reden des einen Schauspielers (vgl. The Cambridge Shakespeare Note V und VI); Was ihr wollt IV, 2. 122; König Johann III. 2. 5; Richard II. III, 3. 39; Heinrich IV. 1. Teil, I, 3. 143; 2. Teil II, 1. 86; Heinrich VI. 1. Teil I, 1. 12; 2. Teil I, 3. 212; 3. Teil V, 6. 93. — Heinrich VIII. IV, 2. 50. — Troilus und Cressida I, 2. 8. 231; III, 2. 173. — Coriolan II, 2. 112; 3. 74; III, 1. 91; 2. 18; IV, 4. 23. — Titus Andronikus I, 1. 70; IV, 1. 94. — Romeo und Julie II, 4. 46; II. 5. 40; III, 3. 18. — Timon von Athen I, 1. 241; II, 2. 75. 214; IV, 3. 443; V, 3. 5. — Julius Caesar I, 2. 87; II, 1. 284. — Macbeth II, 2. 28. — Hamlet I, 2. 47. 167; I. 4. 47; II, 2. 464; III. 1. 59; 3. 66; IV, 5. 218. 7. 82. 123; V, 2. 42. — König Lear I, 1. 281. — Othello scenische Bemerkung

von Eschenburg bei Gerstenberg und Lenz entlehnten Scenen[1]) eine eigene neue Übersetzung zu geben? Hier hätte er seine Überlegenheit beweisen, hier dem Gegner die empfindlichsten Niederlagen bereiten können. An solchen Stellen ergänzend einzutreten, war also erst Schlegel beschieden.

Wollten die bisherigen Ausführungen ein bescheidenes Bild der Thätigkeit Eckerts im allgemeinen geben, so geziemt es sich, vor der genauen Prüfung der einzelnen Stellen kurz zusammenzufassen, welches das Resultat seiner ernsthaften Bemühungen gewesen ist, und welchen Einfluss die so geschmähten Verbesserungen auf die im Jahre 1796 begonnene zweite gänzlich umgearbeitete Auflage des Eschenburgschen Shakespeare gehabt haben. Dass weder Eckerts Anhang annähernd vollständig ist, noch Eschenburgs Anmerkungen am Ende seines 13. Bandes irgendwie zu den Vergleichungen behilflich sein konnten, möge nur nebenbei bemerkt werden.

Nachdem die auf zweierlei Lesart beruhenden Verschiedenheiten unberücksichtigt gelassen wurden, blieben noch 465 übrig. Von diesen hat Eschenburg in seine neue Auflage nicht weniger als 270 ruhig übernommen.[2]) Von

vor I, 2; II, 1. 95. 113; II, 3. 64; III, 3. 130. 131. 166; IV, 2. 64. 68. — Antonius und Cleopatra III, 2. 58; 4. 27; IV, 6. 34; 8. 12; 13. 56; V, 2. 140; 226. — Cymbeline I, 1. 132. 133; 4. 129; II, 3. 101; 4. 91; III, 4. 142. 160.

Diese Zusammenstellung der wichtigsten Stellen kann einen Begriff geben, wie oft Eckert auf Grund verschiedener Lesarten zu ändern und das Recht richtigen Textes für sich in Anspruch zu nehmen Gelegenheit hatte.

[1]) Die Lustigen Weiber III, 1—8. Der Liebe Mühe ist umsonst IV, 2. Übrigens hat einmal (Troilus und Cressida III, 1) Eckert die nicht üble Wiedergabe eines von Eschenburg als unübersetzlich bezeichneten Wortspiels gegeben.

[2]) Diese verteilen sich folgendermassen: Sturm 17; Heinrich VI., 2. Teil und Gleiches mit Gleichem je 16; 2 Veroneser 15; Was ihr wollt 14; Timon von Athen und Titus Andronikus je 12; Coriolan

den übrigen 195 Stellen müssen 135 ebenfalls als entschiedene Verbesserungen bezeichnet werden, welchen 405 Verbesserungen im ganzen nur 43 Verschlechterungen gegenüberstehen. Der kleine Rest verteilt sich auf solche Fälle, wo alle drei Ausgaben verschieden lauten, oder wo Eckert bereits von Wieland verwendete Ausdrücke eingesetzt hatte. Besonders muss erwähnt werden, dass Eckert allein 24 kleinere Sätze ergänzte, die Eschenburg einfach vergessen hatte. Bei dieser Gegenüberstellung sind nur mehr oder weniger wichtige Änderungen in Betracht gezogen, im ganzen konnten, einschliesslich der Druckfehler, an solchen mehr als 2000 vermerkt werden.

Ein höchst überraschendes Resultat, um so überraschender, als die Änderungen Eckerts gewöhnlich nur als geringfügig bezeichnet zu werden pflegen! Überraschend auch und höchst bedenklich Eschenburgs Verhalten! Es wurde schon darauf hingewiesen, dass allein die Thatsache des Nachdrucks seiner Zeit Eschenburg gerettet hatte, welch ein Triumph wäre es für Eckert gewesen, wenn er das Erscheinen der neuen Auflage erlebt

---

und Heinrich IV., 1. Teil je 11; Heinrich VI., 3. Teil 8; Lustige Weiber, Heinrich V., Heinrich VI., 1. Teil, Troilus und Cressida, Ende gut, alles gut je 7; Wie es euch gefällt, Romeo und Julie je 6; Wintermärchen, Hamlet, Richard II., Heinrich IV., 2. Teil, Richard III., Macbeth, König Lear je 5; Der Liebe Mühe ist umsonst, Antonius und Cleopatra, Bezähmte Widerbellerin, Irrungen, Othello, König Johann je 4; Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig, Julius Caesar, Viel Lärm um nichts je 2. — Heinrich VIII. und Cymbeline wurden, wie erwähnt werden wird, wohl überhaupt nicht durchgesehen. Zu diesen 246 Stellen kommen die 24 Ergänzungen hinzu. Dir zweifelhaften Stücke (Perikles, Kaufmann von London etc.) blieben ausser Betracht.

Eine Kollationierung der jedem Stücke beigefügten litterarisch-ästhetisch-philologischen Anhänge Eschenburgs, die Eckert stets wörtlich abdrucken liess, oder gar eine kritische Würdigung derselben wird niemand hier erwarten.

hätte. Für den angesehenen Gelehrten, den Lehrer am Braunschweiger Carolinum, scheint es eine Unmöglichkeit gewesen zu sein, begangene Fehler offen einzugestehen. Sonst hätte er sich dazu entschliessen müssen, nach bald zwanzig Jahren, elf Jahre nach dem Tode des Gegners, in das Vorwort zur neuen Auflage eine kurze Bemerkung aufzunehmen, etwa des Inhalts, auch der unrechtmässige Nachdruck habe gelegentlich nützliche Dienste geleistet. Eine ehrenvollere Erwähnung hatte Eckert durch sein Verhalten unmöglich gemacht. Gewiss ist sicher und sogar selbstverständlich, dass Eschenburg unermüdlich auch seinerseits verbessernd thätig war,[1]) und es ist möglich, dass er bei seinem fortgesetzten Arbeiten wohl eine grosse Zahl der schon von einem anderen beseitigten Irrtümer selbst gefunden hätte. Darauf deuten ja auch seine Worte: „Mich auf die vielen zurückgebliebenen Fehler aufmerksam zu machen, bedurfte es wahrlich keines Gabriel Eckerts.“[2]) Die Liebe zu diesen Fehlern ging aber so weit, dass ihrer eine grosse Anzahl absichtlich — als anderer Grund könnte höchstens Ungenauigkeit gelten — stehen gelassen wurden, wohl weil der Herausgeber sich schämte, noch mehr zu nehmen, als er schon genommen hatte. Auch im neuen Abdruck finden wir eine grosse Anzahl falsch übertragener Stellen, die Eckert richtig gegeben hatte, endlich begegnen wir der geradezu unglaublichen Thatsache, dass Heinrich VIII. und Cymbeline die gleichen Fehler wieder aufweisen, die schon fünfzehn Jahre früher der Anhang des 13. Bandes der ersten Ausgabe auf Grund der Eckertschen Kritik verbessert hatte.

---

[1]) Dafür spricht z. B. Wintermärchen III, 2. 47. 48; Was ihr wollt II, 1. 9, 10; Lustige Weiber III, 3. 41; Gleiches mit Gleichem I, 4. 39. 53. 54; Antonius und Cleopatra II, 7. 109. 110.

[2]) Über W. Shakespeare. S. 513.

Wie wichtig dieses kritische Vorgehen Gabriel Eckerts für eine möglichst fehlerlose Gestaltung des deutschen Shakespeare gewesen ist, werden wir erst bei einer genauen Vergleichung und Prüfung der einzelnen Stellen gewahr, die ihn einzugreifen veranlasst haben. Es versteht sich von selbst, dass wir zunächst auf diejenigen Änderungen unser Augenmerk richten, welchen durch Eschenburgs Annahme für die neue Auflage allgemeinere Aufmerksamkeit gebührt. Während also, mit Rücksicht auf diese Annahme oder Abweisung, sich die sämtlichen Verbesserungen des Mannheimer Shakespeare von selbst in zwei Hauptgruppen sondern, ist es im einzelnen höchst schwierig, eine bestimmte Grenzlinie festzuhalten. Hier erscheint die Unterscheidung nach Grösse oder Geringfügigkeit des vom ersten Herausgeber begangenen Fehlers als einzig mögliche. Aber welchem groben Fehler wollen wir die zweifelhafte Ehre zugestehen, zuerst den Reigen eröffnen zu dürfen? Werden wir doch bald gewahr, dass zahlreichen Verstössen gegen den Sinn eine ganze Anzahl von anderen, üblen Schnitzern, die niemals hätten entstehen dürfen, den Rang streitig macht. Trotzdem stellen wir die ersteren an die Spitze. Sie vermögen den Absichten des Dichters unendlich viel mehr zu schaden, als ihre leichtfertigen Genossen, die schon bei flüchtiger Durchsicht offenbar werden, und mühelos zu beseitigen sind. Hier etwa Nachsicht walten zu lassen, wäre höchst ungerecht. Um so eher dürfen wir mildernde Umstände gewähren, wenn die sprachlichen Schwierigkeiten des Originals eine verfehlte Auffassung begünstigten oder ermöglichten. So führt uns im Hinblick auf die Schärfe unseres künftigen Urteils unser Weg aufwärts.

Zunächst beschäftigen wir uns mit zwölf Hauptstellen, von denen wieder drei als besonders bezeichnend zuerst genannt zu werden verdienen.

In gänzlicher Verkennung der Absichten des Dichters hatte Eschenburg im 3. Akt des Othello dem über Cassios blutigen Streit mit Montano aufs höchste erregten Feldherrn, der auch das plötzliche Erscheinen seiner Gattin zum Vorwurf gegen die Ruhestörer wendet, die Worte in den Mund gelegt: „Seht doch, meine theure Desdemona ist schon aufgestanden, ich will dich andern Frauen zum Muster aufstellen.“ (III, 3. 242. 243: Look, if my gentle love be not *raised up;* I'll *make thee an example.*) Aber nicht Desdemona ist's, die als Beispiel dienen soll, sondern Cassio. So übertrug Eckert: „Meine theuere Desdemona ist auch aus dem Schlafe gestört. — Deine Strafe soll andern zum Beispiel dienen.“ Dieser mehr erklärenden als dem Text entsprechenden Änderung entschloss sich Eschenburg nur zur Hälfte zu folgen. Im Anschluss an Eckert finden wir raised up übersetzt: „auch aus dem Schlafe gestört“, während der Nachsatz in seiner schroffen Fassung „Ich will an dir ein Exempel aufstellen!“ nunmehr keine falsche Vermutung mehr zulässt.

Genau dem gleichen Fehler begegnen wir bei Timon von Athen. Den ehemals reichen, nun verarmten Athener verlassen all' seine Freunde, auch Sempronius zieht sich zurück und weist in spitzfindigen Ausflüchten den Diener ab, der Geld zu erbitten gesandt worden war. Allein zurückgeblieben, schilt der Diener dies Verhalten mit bitteren Worten: „Tugendhafte Handlungen legt er übel aus, gleich denen, die in ihrem heissen, brennenden Eifer ganze Königreiche in Brand stecken möchten. Von dieser Art ist seine politische Freundschaft. Das waren nun diejenigen, auf die mein Herr seine besten Hoffnungen gesetzt hatte“ (III, 3. 31. 35: *takes virtuous copies to be wicked . . . This was my lords best hope*). Während die falsche Übersetzung des letzten Satzes bereits von Wieland genommen war, muss für copies = Handlungen Eschenburg verant-

wortlich gemacht werden. Eckert giebt beides richtig: „Er nimmt tugendhafte Muster um gottlos zu sein... Dieser (nämlich Sempronius) war meines Herren beste Hoffnung.“ So lesen wir in der neuen Auflage: „Auf tugendhafte Muster beruft er sich . . . das war nun der, auf den mein Herr seine besten Hoffnungen gesetzt hatte.“

Im zweiten Teil Heinrichs VI. stürmt Suffolk mit Worten der heftigsten Anklage auf den verhafteten Gloster ein: „Hat er nicht unsre gnädigste Königin hier mit den schimpflichsten Worten, die wir alle haben niederschreiben lassen, Vorwürfe gemacht, als ob sie jemand angestiftet hätte, sich in ein falsches Bündniss zum Untergang seines Staates einzulassen?“ (III, 1. 178—181: Has he not twit our sovereign lady here With ignominious words, though *clerkly couch'd*. As if she had suborned some to swear *False allegations to o'erthrow his state?*) Ohne jede Mühe fallen sofort zwei Fehler auf, die auch Eckert richtig erkannt hat. Hier fährt Suffolk folgendermassen los: „ . . . mit den schimpflichsten Worten, wiewohl sehr rednerisch und gelehrt, . . . falsche Anklagen wider ihn zu beschwören, um ihn zu Grunde zu richten?“ Letzteren Satz hat die neue Auflage wörtlich übernommen, auch die Übersetzung rednerisch und gelehrt für clerkly couch'd ward mit Freuden begrüsst und etwas erweitert: „wenngleich beredt und gelehrt niedergeschriebenen Worten“.

Möge es gestattet sein, noch einige weitere Beispiele anzuführen. Die berühmte Rede, die der tiefbekümmerte Vater, König Heinrich IV., an seinen Sohn hält (III, 2. 88—91), schliesst mit den wundervollen, die Vaterliebe aufs schönste verklärenden Versen: „not an eye But is a-weary of thy common sight, Save mine, which hath desired to see thee more; Which now doth that I would not have it do, *Make blind* itself with foolish tenderness.“

Hier hatte Eschenburg einen Fehler Wielands stehen lassen: „ . . . das von einer übertriebenen Zärtlichkeit überfliesst.“ Ganz falsch. Das Auge des Vaters blendet sich, um nicht die Fehler des Kindes zu sehen, welche von den Augen der andern wohl bemerkt werden. „Das meinige ausgenommen, das . . . nun, wider meinen Willen, durch thörichte Zärtlichkeit sich blendet“, spricht der König in Eckerts Übersetzung, was Eschenburg in „geblendet wird“ umwandelt.

Wie Eckert gelegentlich, ohne wesentliche Änderung, doch in trefflicher Weise die alte Übersetzung zum besseren wendet, beweist eine Stelle in Troilus und Cressida. Trojas Helden kehren vom heissen Kampf zurück, Paris fordert die schöne Gattin auf, dem gewaltigen Hector die Waffen abzunehmen: „Du wirst mehr ausrichten, als alle Könige der Inseln, du wirst den grossen Hector entwaffnen! (III, 1. 146. 147: Jou shall do more Than all the island kings, *disarm great Hector!*).“ Wie matt klingen dagegen die Worte der Züricher Ausgabe: „Du wirst mehr ausrichten als alle Könige der Inseln; nimm dem grossen Hector die Waffen ab!“ Es ist begreiflich, dass Eschenburg die Änderung übernahm. Während hier durch die einfache Änderung des Imperativs die Wirkung erzielt ward, gelang es im Coriolan, den abschwächenden Einfluss des historischen Tempus durch die Anwendung der Bedingungsform völlig aufzuheben. Die Anklagen der Tribunen weist Coriolan mit heftigster Wut zurück: „Du verläumderischer Tribun. In deinen Augen funkelte zwanzigtausendfacher Tod; in deinen Händen fasstest du ebenso viele Millionen, auf deiner lügenden Zunge waren beide Summen! — — Ich sage dir, du lügst, mit eben der freymüthigen Stimme, womit ich zu den Göttern bete!“ (III, 3. 69—74: Thou injurious tribune! Within thine eyes sat twenty thousand deaths, In thy hands clutch'd as many millions, in Thy

lying tongue both numbers, I would say 'Thou liest' unto thee with a voice as free As I do pray the gods.) Klug änderte hier Eckert: „Wenngleich in deinen Augen zwanzigtausendfacher Tod funkelte; wenn du in deinen Händen ebenso viele Millionen fasstest, und auf deiner lügenden Zunge beyde Summen wären; so sagte ich dir doch mit eben der freymüthigen Stimme, womit ich zu den Göttern bete: du lügst.“ Auch hier nahm Eschenburg die Konstruktion an, vermied aber glücklich das Doppelte „wenn“ durch Voranstellen des Zeitworts: „Funkelte . . . ., fasstest du . . . ., wären . ., so . . .“

Mehrfach hatte Eschenburg ein Wort falsch aufgefasst — häufig auch hier durch einen Fehler Wielands verleitet — und so einem ganzen Satz verkehrte Deutung gegeben. Im ersten Akt des König Lear ergeht sich der Narr seinem Herrn gegenüber in drollig ernster Satire: „Mich wundert, wie du und deine Töchter in Verwandtschaft seyn können!“ (I, 4. 180. I marvel what kin thou and thy daughters are.) Hier hatte Eschenburg: „Mich wundert, was du und deine Töchter für sonderbare Geschöpfe sind (Wieland: von was für einer Art Geschöpfe du und deine Töchter sind)“. Für Eckerts „in Verwandtschaft seyn“ fügte er „einander verwandt seyn“ in die neue Ausgabe. Ganz ähnlich in „Timon von Athen“. Vor versammeltem Senat sucht Alcibiades vergebens seinen Freund vor dem Tode zu retten. die Antwort eines der Senatoren, nicht im Rächen, sondern im Dulden bewähre sich grössere Tapferkeit, strebt er zu widerlegen: „So ist der Esel tapfrer als der Löwe, und ein Verbrecher, der mit Ketten beladen ist, weiser als der Richter, wenn im Dulden Weisheit liegt (III, 5. 49—51: the fellow Loaden with irons wiser than the judge If wisdom be in suffring).“ Eschenburg war gänzlich im Irrtum, wenn er statt dieser einzig richtigen Wendung, Wieland folgend, geschrieben hatte:

„Ein Mensch (Wieland: ein Kerl), der eine Last Eisen auf dem Rücken trägt, ist weiser als ein Ratsherr, wenn im Tragen Weisheit liegt." Später nahm er den „mit Fesseln beladenen Verbrecher" an, während Eckerts Nachsatz seine Ansichten nicht umzustimmen vermochte. Erst Dorothea Tieck liess den „Richter" wieder erstehen und gab to suffer mit „Leiden": „... Der Dieb in Ketten weiser als der Richter, Liegt Weisheit nur im Leiden?" [1])

Im gleichen Stück begegnen wir einer zweiten, hier ebenfalls als Beispiel heranzuziehenden Stelle, wo Wieland und Eschenburg beide einen ganz entgegengesetzten Fehler begangen hatten. Alcibiades, für sein allzu kühnes Sprechen im Senat aus der Heimat verbannt, kehrt an der Spitze eines Heeres zurück, mit Worten der Entschuldigung und der Bitte um Verzeihung von den Senatoren empfangen, welche die Schuld für das Geschehene den unterdessen gestorbenen Amtsgenossen zuschieben. Als Ursache dieses Todes hatte Wieland den Ratsherrn angeben lassen: „Schaam und Verdruss über die Folgen ihrer Unbesonnenheit hat ihnen das Herz gebrochen." (V, 4. 28. 29: Shame, *that they wanted cunning*, in excess hath broke their hearts.) Diese Übersetzung missfiel Eschenburg, er folgte in seiner ersten Ausgabe einer Konjektur Johnsons: shame that they *wanted, coming* in excess ... und übertrug: „Die Schaam, die sie vorher nicht hatten, ergriff sie endlich im vollen Maass", während Eckert eine allgemein angenommene Konjektur Theobalds beibehielt, die schon Wieland vorgelegen hatte: „Die Schaam, nicht listig genug gewesen zu sein, brach ihnen das Herz." Auch Eckert macht hier einen Fehler, indem er „in excess" zu übersetzen vergisst. Nun entschloss sich Eschenburg

[1]) Ob Schlegel oder Baudissin = Dorothea Tieck gelegentlich den Eckertschen Nachdruck benutzten, wird im 3. Teile der Darstellung kurz gestreift werden.

zu der Theobaldschen Konjektur — die nur im Einsetzen eines Komma zwischen „cunning“ und „in“ besteht —: „Die Schaam, dass sie nicht weise genug waren ...“ Diese Stelle musste hier erwähnt werden, obwohl verschiedene Lesarten zu Grunde lagen, weil wir vor einem Falle stehen, wo Eschenburg — vielleicht nach Durchsicht der Verbesserungen Eckerts — der vom Gegner gewählten Konjektur bei seiner zweiten Bearbeitung zu folgen bestrebt war.[1])

Während wir eben uns mit einer Übertragung beschäftigten, bei welcher Eckert vergessen hatte, ein wichtiges Wort des Textes wiederzugeben, beruht ein Vorzug des Mannheimer Nachdrucks im allgemeinen gerade darin, dass er eine grosse Zahl fehlender kleinerer Stellen einschob. Wir berücksichtigen auch hier nur die von Eschenburg in der neuen Auflage übernommenen Ergänzungen.

Mit Absicht hatte Eschenburg in Romeo und Julie die Scherze Mercutios mit der Amme nicht wiedergegeben, aber recht gedankenlos die Worte Romeos „Ich will dir folgen“ sofort nach dem Ausruf des Freundes: „eine Kupplerin, eine Kupplerin, ganz gewiss“ (II, 4. 126—138: a bawd, a bawd, so ho) gesetzt. Eckert nahm die Zeilen bis 138 ebenfalls nicht, übersetzte aber 136: „Willst du mit zu deinem Vater gehen, wir wollen dort zu Mittag essen (Will you come to your father's? we'll to dinner thither).“ Jetzt kann das „ich will dir folgen“ nicht mehr unrichtig auf die ersten Worte bezogen werden.

Im 3. Akt der „beiden Veroneser“ lässt sich Lanz von Flink seinen Brief vorlesen, zum Zeichen und Beweis, dass der letztere wirklich lesen gelernt hat. Die aufgeführten Fehler des geliebten Mädchens sucht er ins Gegenteil zu

[1]) Hier wären ferner zu erwähnen: Coriolan III, 2. 135—137; V, 4. 25. Wie es euch gefällt IV, 1. 53—55.

wandeln oder zu entschuldigen: „Sie ist eitel“ liest Flink. „Das ist ein Vermächtniss, das Eva allen ihren Töchtern hinterlassen hat, und ihr nicht genommen werden kann (III, 1. 329. 330: it was Eve's legacy and cannot beta'en from her)“, erwidert Lanz. Der Nachsatz fehlte bei Wieland und in Eschenburgs erster Ausgabe. Durch Eckert wurde er wieder eingefügt.

Ebenfalls in den „beiden Veronesern“ waren am Schlusse der zweiten Scene des ersten Akts Lucettens Worte ausgefallen: „als Verräther“ (like tell-tales), so dass ihre Mahnung an das Fräulein, die zerrissenen Blätter des von Proteus verfassten Liebesbriefes nicht liegen zu lassen, folgendermassen lauteten (Veron. I, 2. 133): „Wie? Sollen denn diese Papierchen so hier liegen.“ Wieland hatte bereits den Fehler begangen, in der neuen Ausgabe suchte Eschenburg das tell-tales durch „als Ausplauderer“ zu geben.

Vor der zweiten Scene des 5. Aktes im König Johann waren aus Versehen die Personennamen fortgeblieben, diese zu ergänzen war ebenso unwesentlich wie die Änderung einer Stelle im Coriolan (V, 6. 149): „Helft mir, drei oder vier Soldaten“ für „drei der vornehmsten Soldaten (three of th' chiefest soldiers)“ oder im 2. Teil Heinrichs VI. (III, 2. 220. 221) die Worte Warwicks „So würd' ich sagen, du habest mir Abbitte zu thun“ in „So wollt' ich dich zwingen, zu sagen, du habest mir Abbitte zu thun (make thy beg pardon).“ Weit wichtiger aber sind folgende Einschaltungen. In Titus Andronikus spricht der Kaiser Saturninus seinen Ärger über die Kränkungen von seiten des Titus unverhohlen aus: „Als ob des Verräthers Söhne durch mein Anstiften mit Unrecht ermordet wären (IV, 3, 53—55: As if his traitorous sons ... have *by my means* been butcher'd wrongfully).“ Die Worte „durch mein Anstiften“, die bei Eschenburg zuerst fehlen, geben dem Satz erst den bedeutungsvollen Sinn. Ebenso hatte ein nicht

übersetztes „in contempt“ einem Ausrufe Talbots im 1. Teil Heinrichs VI. gerade das Bezeichnende geraubt. „Schon vorher wollte man mich noch einmal gegen einen weit schlechtern Kriegsmann austauschen (I, 4. 31: Once in contempt they would have barter'd me)“, wofür Eckert richtig einsetzte: „Schon vorher wollte man mich einmal aus Verachtung gegen einen weit schlechtern Kriegsmann austauschen.“ Im gleichen Stück wünscht der von Vernon geschlagene Ritter Basset Genugthuung mit den Waffen zu erlangen. Die Erlaubnis hierzu muss der König erteilen: „zu seiner Majestät, um die Erlaubniss zu erhalten, diesen Schimpf zu rächen (III, 4. 41. 42: But I'll unto his majesty and crave I may have liberty to venge this wrong)“. Die erste Züricher Ausgabe liess von einer Erlaubnis des Herrschers nichts vermuten: „Indess werd' ich schon Freyheit erhalten, diesen Schimpf zu rächen.“

In Richard III. erhält Lord Hastings durch Catesby die Mitteilung, „dass diesen Tag der Königin Verwandten, deine Feinde zu Pomfret sterben sollen (III, 2. 49. 50: that this same day your enemies The kindred of the queen must die at Pomfret)“. Hier hat die erste Ausgabe sogar zwei Stellen nicht gebracht: „Drum meldet er dir, dass alle deine Feinde zu Pomfret sterben sollen“, lautet hier kurz und bündig des Königs Botschaft.

Bedenklicher noch erscheint ein Versehen, welches in Troilus und Kressida eine Stelle völlig unverständlich gemacht hatte. Auf die galanten Schmeicheleien des Pandarus geht Kressida fröhlich ein: „Meine Maske vertheidigt meine Schönheit; und du vertheidigst diess alles. Auf allen diesen Wachen lieg' ich, und auf tausend Schildwachen (I, 2. 254—257: my mask, to defend my beauty; and you, to defend all these: and at all these wards I lie, at a thousand watches).“ Pandarus fragt nun: „Nenne mir eine von deinen Schildwachen (Say one of your watches).“

Diese Frage war bei Eschenburg fortgeblieben, und da der Text fortfuhr: „O ja, eben dafür will ich Wache halten (Nay, I'll watch you for that)“ musste der Leser irre geführt werden.

Gerade so hatte in „Wie es euch gefällt“ das Ausbleiben eines Personennamens einen schlimmen Irrtum verursacht. Die Worte Korins: „Aber hier kömmt der junge Herr Ganymedes, meiner neuen Gebieterinn Bruder (III, 3. 76: here comes young master Ganymede, my new mistress's brother)“ waren in der ersten Auflage noch von Touchstone gesprochen worden.

Im 2. Akt des Sturm war ein ganzer Satz ausgefallen. Nach den Worten Stephanos: „Wie kamst du dazu, der Sitz von diesem Mondkalb zu seyn (II, 2. 98. 99: How camest thou to be the siege of this moon-calf)?“ folgte gleich Trinkulos Antwort. Die zweite Frage Stephanos: „Kann er Trinkulos aushecken (can he vent Trinculos)“, die Eckert einsetzte, übertrug Eschenburg später feiner: „Kann er Trinkulos von sich geben.“

Wie ein solches Übersehen zu einem groben Fehler führen kann, ersehen wir aus Othello III, 3. Von den fürchterlichsten Zweifeln gequält, sucht der Mohr von Venedig dem Schurken Jago Beweise für die Untreue Desdemonas abzunötigen. Mit innerer Verzweiflung spricht er die Sorgen aus: „Bei der ganzen Welt! Ich glaub, mein Weib ist ehrlich, und glaube, sie ists nicht; ich glaube, du bist ehrlich, und glaube, du bists nicht (III, 3. 387—389: By the world, I think my wife be honest, and think she is not; I think that thou art just, and think thou art not). Dadurch, dass „ich glaube, du bist ehrlich“ gefehlt hatte, war natürlich das Ganze einer entschiedenen Missdeutung ausgesetzt worden, indem man las: „Ich glaube, mein Weib ist ehrlich, und glaube, sie ists nicht; ich glaube du bists nicht.“

Im ersten Teil König Heinrichs IV. fühlt sich auch Worcester bemüssigt, Percy wegen seines hitzigen Wesens zu tadeln: „Oft giebt das Ansehen einer rohen Wildheit, eines Mangels an Lebensart und Sitten den Schein von Stolz, Aufgeblasenheit, übertriebener Einbildung, und Verachtung anderer; der geringste von diesen Fehlern, wenn er einem Edelmann anklebt, macht, dass er die Herzen der Menschen verliert (III, 1. 186. 187: *The least of which* haunting a nobleman Loseth men's hearts)." Statt dessen hatte Eschenburg einfach gesetzt: „Fehler, wodurch ein Edelmann die Herzen der Leute verliert."

Zu beachten sind noch einige kleinere Ergänzungen. In „Gleiches mit Gleichem" (so übersetzt Eschenburg Measure for Measure) kommt der Herzog als Mönch verkleidet auf der Strasse zufällig mit dem Gerichtsdiener Ellbogen, welcher den Rüpel ins Gefängnis führt, zusammen, und fragt: „Was für eine Beleidigung hat euch dieser Mann angethan (III, 2. 11. 12: What offence hath this man made you, sir)?", so die Art des Vergehens anzeigend, nicht kurzweg: „Was hat denn dieser Mann begangen." Hier änderte die neue Auflage: Was hat denn dieser Mann dir zu Leide gethan?" Noch in der gleichen Scene, im Gespräch des Herzogs mit Lucio, äussert der erstere: „Sie scherzen, mein Herr, und sprechen sehr geläufig (III, 2. 105: You are pleasant, sir, and speak apace)." Der Nachsatz ist in Eschenburgs Übersetzung nicht zu finden. Ebenfalls ein solcher Nachsatz war in Macbeth verloren gegangen. Im Begriffe, die beiden Mörder zum Töten des edlen Banquo anzustiften, sucht der Tyrann das Gemeine des frechen Mordes zu entschuldigen: „Ob ich gleich durch öffentliche Macht ihn aus meinem Gesichte vertilgen, und nichts als meinen Willen zur Ursache angeben könnte, so mag ichs doch um gewisser Freunde willen

nicht thun (III, 1. 117—120: And though I could With barefaced power sweep him from my sight And *bid my will avouch it,* yet I must not, For certain friends . . .)." Der halbe Vers „and bid my will avouch it" war erst von Eckert übersetzt worden. Da ja Eschenburg, wo es irgendwie möglich war, seine Ergänzungen nicht wörtlich übernahm, änderte er „mein blosser Wille diess rechtfertigen könnte".

Auch in „Timon von Athen" gelang es Eckerts Aufmerksamkeit, eine unübersetzte Stelle zu finden. Nach dem prunkvollen Essen im Hause des reichen Atheners umdrängen die Freunde den Wirt mit ihren Schmeicheleien, und Timon antwortet: „Warum wärt ihr sonst meine Freunde gewesen? Warum tragt ihr diesen zärtlichen Namen vor tausenden, wenn ihr mein Herz nicht näher angiengt? Ich habe mehr von euch zu mir selbst gesagt, als ihr mit Bescheidenheit zu eurem Besten sagen könnt, und insoweit pflichte ich euch bey (I, 2. 86. 90: I have told more of you to my self than you can with modesty speak in your own behalf; and *thus far I confirm you*)." Der Mannheimer Nachdruck übersetzte auch das „thus far I confirm you", was wir in der rechtmässigen Ausgabe vergeblich suchen müssen.[1])

Konnten die bisher besprochenen Fehler der ersten Bearbeitung Eschenburgs auf falsche Beziehung, unrichtige Auffassung eines ganzen Satzes, auf allzu eilige Arbeit zurückgeführt werden, wofür zur Not entschuldigende Momente zu finden gewesen wären — da ja ein Teil dieser Fehler schon Wieland zur Last fällt —, so müssen wir bei den nunmehr genauer vorzuführenden Stellen von einer

[1]) Weitere richtige Ergänzungen, die Eschenburg anerkannte, finden sich Widerbellerin, IV, 3. 129; Heinrich VI. 2. Teil. I, 1. 9; VI, 1. 240; Coriolan II, 3. 140; Gleiches mit Gleichem II, 1. 171—173.

milden Beurteilung Abstand nehmen. Bei manchen solchen groben Irrtümern drängt sich die Frage auf, wie es überhaupt möglich sein konnte, einen derartigen Unsinn niederzuschreiben, sie boten Eckert eine willkommene Gelegenheit, mit beissendem Witz die dem Leser zugemuteten Ungeheuerlichkeiten zu verfolgen.

Die Unterhaltung der Mörder des Clarence — sie wurde bereits als Beispiel für Eckerts verständnisvolle Übertragung der Redeweise des niedersten Volkes kurz erwähnt — lautete bei Eschenburg folgendermassen (Richard III. I, 4. 150—154): „1. Mörder: Fass ihn beim Schopf mit dem Griff deines Degens, und wirf ihn ins Weinfass im nächsten Zimmer. 2. Mörder: O der Einfall ist herrlich, da brauen wir uns ein Gesöff aus ihm." (Take him over the costard with the hilts of thy sword, and then we will chop him in the malmsey-butt in the next room. Sec. Murd: O excellent device! make a sop of him.) Besonderer Übersetzungskünste bedurfte es nicht, um zu wissen, dass man jemand nicht mit einem Degengriff beim Schopfe fassen kann, Eckert blieb einfach beim Text: „Schlag' ihm auf den Schädel mit dem Griff deines Degens..... Da machen wir dann einen eingetunkten Bissen aus ihm." Es war nur vernünftig, wenn Eschenburg dies wörtlich übernahm.

Zu verschiedenen recht ergötzlichen Missgriffen giebt die Persönlichkeit des dicksten aller Ritter Anlass. Sir John Falstaff wird von Frau Ford (Lustige Weiber II, 1. 56. 57) als „Wallfisch, mit so mancher Tonne Thran in seinem Bauche" bezeichnet (this whale, with so many tunes of oil in his belly); dieser Wallfisch hatte bei Eschenburg statt Thrans — Öl im Bauch, der Übersetzer hatte gedankenlos das gleichklingende deutsche Wort im Ohr gehabt. Auch über die etwaige Verwendung der dem armen Sir John etwa abgezapften Flüssigkeit scheint er

sich nicht recht klar gewesen zu sein, wenn er beabsichtigt, ihn aus seinem Fett herauszuschmelzen, Tropfen für Tropfen, um damit „Fischerkähne zu bestreichen", während doch diese Prozedur gewöhnlich an „Fischerstiefeln" vorgenommen zu werden pflegt. In der Eile war wohl fishermen's boats für boots gelesen worden (Lustige Weiber IV, 5. 90. 91). Und wenn Falstaff sich energisch beklagt, dass er „in seiner Wohnung keine Ruhe habe (Heinrich IV. 1. Teil. III, 3. 79: shall I not take mine ease in my *inn*)", musste der Leser doch gelegentliche moralische Anwandlungen für möglich halten, während Falstaffs Zorn gerade deshalb so gewaltig ist, weil er in seiner „Schenke" geplündert worden war. Wenn der Held, der eben den Ritter Coleville gefangen genommen hat, als Ursache der Tapferkeit angiebt: „Einige von uns würden es auch seyn (feige Memmen), wenn wir uns nicht zuweilen durch Getränke erhitzten (Heinrich IV. 2. Teil. III, 4. 93. 94: which some of us should be too, but for inflammation), so sind wir für diese allerdings nicht gerade neue Aufklärung nur Eckert dankbar, denn bei Eschenburg war zu lesen: Einige von uns können das auch werden, aber nur aus grosser Hitze."

Das Gespräch, welches nach der Aushebung mit Richter Schallow geführt wird, war schon von Wieland in das genaue Gegenteil verkehrt worden. Hier hatte es geheissen: „Schallow: Sie konnte niemals von mir wegkommen (von Jane Nigthwork ist die Rede). Falstaff: Niemals, niemals, sie sagte immer, sie könnte nicht ohne Herrn Schallow seyn." (Heinrich IV. 2. Teil. III, 2. 195. 196. Shal. She never could away with me. Fal. Never, never; she would always say she could not abide Master Shallow.) Statt dessen musste stehen: „Schallow: Sie konnte niemals mit mir auskommen. Falstaff: Niemals, sie sagte immer, sie könnte Herrn Schallow nicht ausstehen." Selbst von der Todesstunde des armen Hans werden uns falsche Einzel-

heiten berichtet: „Besinnt ihr Euch nicht," fragt der Edelknabe, „dass er eine Fliege auf Bardolphs Nase sitzen sah, und sagte, es wäre eine verdammte Seele, die in der Hölle brennte (Heinrich V. II, 3. 40—42: Do you not remember, a'saw *a flea* stick upon Bardolph's nose)." Eine Fliege? Ein Floh war es, der das von zahllosen Witzen behelligte Organ aufgesucht hatte, und dem Eckert den sorglich gewählten Platz wieder einräumte!

Der gleiche Fehler war schon in „Der Liebe Müh ist umsonst" begangen worden. Hier hatte Biron gerufen: „Freylich, und hätt' er auch nicht mehr Menschenblut im Leibe, als eine Fliege zur Abendmahlzeit braucht (V, 2. 679. 680: no more man's blood in's belly than will sup a flea)." Auch hier war dem Floh sein gutes Recht geworden.

Eine grauenvolle Schilderung der in Timons Hause gefeierten Gelage war im Anschluss an Wieland von Eschenburg gemacht worden. Wir lesen (Flavius): „Wenn alle unsere Vorratskammern von schwelgerischen Prassern erschöpft wurden, wenn die Gewölbe und Decken der Zimmer von verspritztem Wein träufelten ..." (Timon von Athen II, 2. 159—161: when *our vaults* have wept With drunken spilth of wine). Es war doch nicht anzunehmen, dass selbst die Zimmerdecken in Mitleidenschaft gezogen wurden. Richtig brachte Eckert diese Verse: „Da unsere Keller von verschüttetem Wein überschwemmt wurden."

Ebenso übertrieben war die Darstellung in den „beiden Veronesern". Julia hat den Liebesbrief des Proteus zerrissen: „Sey ruhig, lieber Wind, wehe nicht ein Wort hinweg, bis ich jeden Buchstaben wieder aufgelesen habe, meinen eignen Namen ausgenommen! Den mag irgend ein Wirbelwind an einen schroffen, fürchterlichen, herabhängenden Felsen schmettern, und von da in die tobende

See werfen (I, 2. 118—121: that some whirlwind bear Unto a ragged, fearful hanging rock).“ Es ist unbegreiflich, wie schon Wieland die Situation so ausser acht lassen konnte, und völlig vergass, dass es sich um die Fetzen des Briefes handelt. Man hätte hier nur wörtlich zu übersetzen brauchen, und der Fehler wäre nie geschehen. Eckert änderte: „den trage ein Wirbelwind auf einen ... Felsen“, während Eschenburgs zweite Auflage des freieren „wehen“ sich bediente.

Witzig ist es, zu finden, wie Coriolan von „sechsunddreissig Schlachten“ spricht (II, 3. 155: thrice six battles), statt von achtzehn, wenn er in der Stadt Antium unerkannt bleiben will, da ihn sonst „die Weiber anspeyen möchten“ (IV, 4. 5: with *spits* slay me), statt „mit Spiessen töten“, wenn der greise Nestor Hektors Gestalt „noch in Erz eingepanzert“ (Troilus und Cressida IV, 5. 194. 195: still lok'd in steel) niemals bisher gesehen hat. Hier musste natürlich stehen „die bisher immer in Erz eingepanzert war“. Mit Verwunderung lesen wir, dass Talbot die übermütige Pucelle „zu Paaren treiben“ will (Heinrich VI. 1. Teil. I, 5. 12: I will chastise), wo er doch besser thun würde, sie nur zu „züchtigen“, dass König Heinrich V. in Southampton die Absicht hat, sich nach Frankreich „auf den Weg zu machen“ (II, 2. 12 we will aboard), anstatt „abzusegeln“, dass Yorks Anhänger „sich zu dem Feinde schlagen und fliehen (Heinrich VI. 3. Teil. I, 4. 3—5: all my followers to the eager foe Turn back)“, wo sie in Wirklichkeit „dem siegenden Feinde den Rücken kehren und fliehen“. Es zeugt von allzu loyaler Gesinnung, wenn der Leutnant an den im Gefängnis sitzenden König „ein demütiges Gebet“ (an humble prayer, Heinrich VI. 3. Teil, IV, 6. 7) richtet statt einer „demütigen Bitte“. Auch ist es nicht übel, wenn im Vorspiel zu der „bezähmten Widerbellerin“ auf die ersten Worte des Kesselflickers „Ich will euch pisaken,

wahrhaftig", die Wirtin erwidert: „Ein Paar Strümpfe, du schlechter Kerl (Ind. 1. 1. 2: a pair of stocks; Eschenburg hatte wohl an „stockings" gedacht)", was dem betrunkenen Vagabund sicher lieber gewesen ist als die Drohung „in Block gehörst du".

Hier überall hat Eckert seine Änderungen richtig eingesetzt. Wir folgen ihnen mit besonderer Aufmerksamkeit, aus der genauen Prüfung dieser reichhaltigen Liste erhellt deutlich, wo das Hauptverdienst des Mannheimer Shakespeare gesucht werden muss. Waren die eben ohne längere Erläuterungen bunt aneinandergereihten Beispiele von erfreulicher Kürze, dass es möglich war, durch ihre Zusammenstellung ein deutliches Bild von Eschenburgs Verfahren zu gewinnen, so ist es doch zur Vervollständigung des Gesamteindrucks nötig, sich noch mit mehreren umfangreicheren Varianten vertraut zu machen.

Beim Beginn des dritten Teiles von König Heinrich VI. berichtet der Herzog von York: „Er selbst (Northumberland), Lord Clifford und Lord Stafford, stellten sich mit dem Gesicht hart unserer Schlachtordnung gegenüber, thaten einen Angriff und wurden von den Schwertern gemeiner Soldaten ermordet (I, 1, 6—10: himself, Lord Clifford and Lord Stafford, *all a-breast*, charged our main battle's front, and breaking in Were by the swords of common soldiers slain)." Stellten sich mit dem Gesicht uns gegenüber? „Dicht an einander geschlossen", muss es heissen, wie Eckert übersetzte und Eschenburg zu übernehmen sich entschloss.

Im zweiten Akt des „Kaufmanns von Venedig" fährt der Dichter nach Belmont, dem Hause des reichen Porzia. Mit glänzendem Gefolge naht sich Marokkos Prinz, die Hand der schönen Erbin zu erbitten: „Fassen Sie keinen Widerwillen gegen mich wegen meiner Farbe, der dunkeln Liberey der brennenden Sonne, von der ich ein Nachbar,

und unter deren Augen ich aufgewachsen bin (II, 1. 1—3: To whom I am a neighbour and *near bred*)." Hier war Eschenburg nicht Wieland gefolgt, der kurz den Prinzen hatte sprechen lassen „von der ich ein näherer Nachbar bin". Aber diese Sonnenaugen sollten nicht lange von Bestand sein, da Eckert bereits änderte: „an der ich ganz nahe aufgewachsen bin", und in der neuen Bearbeitung lesen wir: „in deren Nähe ich geboren und erzogen bin".[1])

Auf Prosperos Frage, ob er das im Sturm heftig mitgenommene Schiff des Königs von Neapel, wie er es geheissen, in Sicherheit gebracht habe, erwidert der Luftgeist Ariel: „Ich hab' es in jener tiefen Bucht der bermudischen Inseln verborgen, wohin du mich einst um Mitternacht schicktest, Thau zu holen (I, 2. 226—230: in the deep nook, where once Thou call'dst me up at midnight to fetch dew From the still-vex'd Bermoothes, there she's hid)." Wahrlich, eine glänzende Leistung des Geistes, leider aber nicht von Shakespeare ihm zugewiesen. „Es liegt in jener tiefen Bucht verborgen, wo du mich einst um Mitternacht wecktest, um von den noch beunruhigten bermudischen Inseln Thau zu holen", hiess im Mannheimer Nachdruck die Stelle richtig. Hier aber darf der Vorwurf der unrichtigen Wiedergabe Eschenburg nicht gemacht werden, er trifft bereits Wieland. Bei dieser Gelegenheit mögen drei weitere Fehler besprochen werden, die der Dichter des Oberon auf sich nehmen muss, die aber auch Eschenburg ruhig wieder abdrucken liess. Völlig verkehrt war es, wenn in „König Lear" der Bastard Edmund in seinem herrlichen Monolog

[1]) Weitere Beispiele solcher unglaublicher Fehler: Was ihr wollt I, 3. 45; III, 4. 212; V, 1. 112; Titus Andronikus II, 3. 13; IV, 2. 87; Romeo und Julie III, 1. 15. 16; Timon von Athen V, 4. 7; Sturm I, 2. 390; Zwei Veroneser II, 1. 124. 125; Heinrich VI. 2. Teil. III, 1. 343 u. a.

uns berichtet, deshalb sei er enterbt, weil er „zwölf oder vierzehn Monate früher kam als sein Bruder“. Dann wäre er freilich zu seinen Übelthaten berechtigt gewesen. Glosters unehelicher Sohn folgt aber der Natur, und nicht der Satzung, da er „zwölf oder vierzehn Monate später kam (I, 2. 5. 6: For that I am some twelve or fourteen moonshines Lag of a brother)“.

Den bezeichnenden Ausdruck hatten Wieland und Eschenburg bei dem Gespräch der von Macbeth zur Niedermachung Banquos gedungenen Mörder ausser acht gelassen. Diese erwarten ihr Opfer „er und fast jedermann pflegt den Weg von hier bis zur Schlosspforte zu nehmen“. Das ist selbstverständlich, er pflegt ihn aber „zu Fuss“ zu nehmen. Sonst wären auch die vorangehenden Worte: „Seine Pferde machen einen Umweg“, ganz ohne Bedeutung niedergeschrieben worden (III, 3. 11—13: First Mur. His horses go about. — Third Mur. Almost a mile; but he doth usually — So all men do — from hence to the palace gate Make it their walk). Kurz vorher hatte Macbeth diese „dunkle Nacht (sealing night III, 2. 46)“ herbeigesehnt, nicht eine „blendende Nacht“, von der ihn Wieland und Eschenburg seinem Weibe vorschwärmen liessen.[1])

Noch ein letztes Beispiel schliesse dem langen Zuge sich an. Es dient als Zeichen für Eckerts genaue Kenntnis der Umgangssprache. Im ersten Teil König Heinrichs IV. sagt Mortimer, der bisher mit seiner wallisischen Gattin zu sprechen nicht im stande ist, er werde „nicht ruhen, bis er die Sprache erlernt habe (III, 1. 206. 207: I will never be a truant Till I have learn'd thy language)“. Truant

[1]) Weitere Fehler Wielands, von Eschenburg übernommen, von Eckert verbessert, von Eschenburg in die 2. Auflage eingesetzt: Gleiches mit Gleichem I, 3. 22; II, 1. 237; Sturm III, 2. 63; Julius Caesar I, 2. 96; II, 1. 295; Antonius und Cleopatra I, 2. 19; II, 2. 119. 120; Richard II. I, 3. 56; König Lear II, 2. 55 u. a.

ist der Schulschwänzer, so übersetzt Eckert: „Ich will nicht aus der Schule bleiben, bis ich deine Sprache gelernt habe.“

Bisher war es möglich, wenigstens eine bescheidene Einteilung, wenn auch nur lose festzuhalten, eine solche kann für die grosse Zahl der noch übrigen, meist nicht sehr bezeichnenden Stellen nur mit grösster Mühe gefunden werden. Indes können die besprochenen Änderungen vollauf genügen. Vielleicht ist es angebracht, noch besonders zu bemerken, dass eine ganze Anzahl offenbarer Druckfehler oder Versehen (Freunden für Feinden, jeder statt keiner, wir statt ihr, langsam für schnell, zurück statt vor, Glück für Unglück, ehrlich statt ehelich)[1] von Eckert streng geahndet wurden, dass er auch aufmerksam Sorge trug, einem unterdrückten Possessivpronomen (dein für der) zu seinem Rechte zu verhelfen.[2] [3]

Die gleiche Teilnahme, wie für die bisher angeführten Belegstellen, müssen wir auch denjenigen Verschiedenheiten zuwenden, die Eckerts eigenster Besitz geblieben sind, da Eschenburg aus dem oder jenem Grunde sie zu übernehmen sich gescheut hat. Von diesen 178 wichtigeren Änderungen

---

[1] Richard II. II, 2. 55; Viel Lärm um nichts III, 1. 66; Macbeth III. 1. 139; Richard III. II, 4. 13; Sommernachtstraum III, 1. 72; Titus Andronikus I. 1. 336; II, 3. 125; Richard III. IV, 4. 444; Zwei Veroneser V. 4. 171 u. a. Auch der üble Fehler: Was ihr wollt V. 1. 20, der sich in beiden Ausgaben Eschenburgs festhält, mag an dieser Stelle registriert werden.

[2] z. B. Gleiches mit Gleichem III. 1. 19.

[3] Aus der grossen Zahl des noch zur Verfügung stehenden Materials sei noch auf folgende Stellen hingewiesen: Sturm V. 1. 45; Lustige Weiber II. 2. 107; Gleiches mit Gleichem III, 2. 8; Ende gut, alles gut V. 3. 100; Verlorene Liebesmüh II. 1. 223; Romeo und Julie I, 1. 177; Timon von Athen III. 5. 35; Antonius und Cleopatra II. 7. 19; Heinrich IV. 1. Teil. III. 2. 127; Heinrich VI. 1. Teil II, 3. 46; 2. Teil. II, 4. 73; 3. Teil. IV, 1. 75 u. a.

sind in erster Linie diejenigen zu berücksichtigen, von denen wir unbedingt behaupten können, dass ihre Aufnahme in die zweite Züricher Ausgabe für diese nur vorteilhaft gewesen wäre.

Während Eckert sonst niemals sich mit seiner Übersetzungskunst an diejenigen Stellen wagte, die Eschenburg als unübersetzlich bezeichnet hatte, versuchte er doch einmal, und zwar nicht ohne Geschick, ein schwieriges Vorspiel zu treffen. Im dritten Aufzug von „Troilus und Cressida" wünscht Pandarus an Paris so rasch als möglich eine Bestellung auszurichten: „mein Anliegen ist dringend (III, 1. 39. 40: for my business seethes)." Nach diesen Worten traten in den beiden Ausgaben Eschenburgs Paris und Helena mit ihrem Gefolge auf. So unterblieb die Übersetzung des vom Diener hier gemachten Witzes: Sodden business; there's a stew'd phrase indeed. Wenn auch Eckert den schmutzigen Nebensinn in „sodden" (vgl. Pericles IV, 3 und die Anmerkung von Delius[1]) und „stew'd" unberücksichtigt liess, so dachte er doch an die Person des Sprechenden, und liess ihn, indem er die Worte des Pandarus in „mein Anliegen ist siedend" änderte, sagen: „Ein siedendes Anliegen! Der Ausdruck schmeckt nach der Küche." In der unter Tiecks Anleitung geschaffenen Übersetzung finden wir: „Ein gesottenes Geschäft. Das nenn' ich eine Phrase für die Schwitzbäder", bei Hertzberg (Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft): „Mir brennt es auf den Nägeln! — Brennende Nägel! Stänkrige Redensart, in der That!" Es wäre ein Unrecht, wenn wir nicht Eckerts Bemühung anerkennen würden, mit der er an eine so verschieden gelöste schwierige Aufgabe sich gewagt hat. Leider ist diese Stelle die einzige geblieben, während sonst die rettende Anmerkung

[1]) Shakespeares Werke, herausgegeben und erklärt von Dr. Nikolaus Delius. Neue Ausgabe. Elberfeld 1864. Pericles. S. 60. 9.

mit der Angabe „unübersetzlich“ gefährliche Klippen sorglich vermieden hat. Eine kleinere Ergänzung, wie wir solche in grösserer Zahl schon oben betrachten konnten, war im „Julius Caesar“ geboten. Die Verschworenen sind im Hause des Brutus zusammengekommen, Cassius wünscht, dass auch Antonius mit Caesar falle, Brutus widerspricht: „Denn Antonius ist nur ein Glied vom Caesar (II, 1. 165: for Antony is but a limb of Caesar.“ Dieser Vers, den Wieland schon richtig übersetzt hatte, war bei Eschenburg ausgefallen, und fehlt auch, trotz Eckerts Hinweis, in der zweiten Auflage.

In „Wie es euch gefällt“ ist Rosalinde vorgetreten, die beiden Verliebten, Silvius und Phöbe, deren Gespräch sie belauscht hat, zu vereinen. Beiden flüstert sie ein Wort ins Ohr (zu Phöbe): „Er hat sich in deine Hässlichkeit verliebt; (zu Silvius) und sie wird sich in meinen Zorn verlieben (III, 5. 66—69: He's fallen in love with your foulness, and sh'll fall in love with my anger.“ Nur durch diese Unterscheidung (vgl. Delius S. 74, Anm. 19) wird der Nachsatz verständlich: „Wenn dem so ist, will ich jeden ihrer finstern Blicke auf dich mit bittern Worten bezahlen (If it be so, as fast as she answers the with frowning looks, I'll sauce her with bitter words).“ In der Züricher Ausgabe ist ganz unklar angegeben: (leise zu Celia) „Er ist in ihre Hässlichkeit, und sie in meinen Zorn verliebt geworden. Ich will ihr für ihre Sprödigkeit ebenso unfreundlich begegnen als sie ihrem Liebhaber.“ Wenn Eschenburg sich entschloss, überhaupt hier scenische Angaben zu machen — im Text sind solche nicht vorhanden —, dann musste er eine doppelte anbringen, wie Eckert es gethan hat. In der ihm so beliebten Fassung sind die Worte jedem unbefangenen Leser unverständlich, da dieser natürlich annimmt, sie seien sämtlich an eine Person, nämlich Celia, gerichtet.

Im ersten Akt von „Troilus und Cressida“ fragt die Tochter des Kalchas ihren Diener Alexander, wohin Hekuba und Helena gegangen seien. „Nach dem östlichen Thurm hinauf, dessen Höhe das ganze Thal als ihm unterworfen beherrscht, um die Schlacht anzusehen. (I, 2. 2—4: Up to the eastern tower, Whose height commands as subject all the vale, To see the battle).“ Die Relativkonstruktion missfiel Eckert, so übertrug er in besserem Deutsch: „Um die Schlacht anzusehen, gehen sie auf den östlichen Turm, von dessen Höhe man das ganze Thal übersieht.“

Gleich in der ersten Scene von „Cymbeline“ erzählt der erste Edelmann: des Königs Tochter, die Erbin seines Reiches, habe sich „mit einem armen, aber würdigen Edelmann verlobt; sie ist mit ihm verheiratet.“ Diese seltsame Gegenüberstellung musste verwundern, ein Blick in den englischen Text belehrt: „His daughter . . . has *refer'd* herself unto a poor but worthy gentlemen: she's wedded.“ Eckert bemerkte wohl, dass das entscheidende Wort wie häufig bei Shakespeare am Ende des Verses steht. War Imogen verlobt, so bedurfte es nicht dieses besonderen Hinweises, „sie hat sich einem armen, aber würdigen Edelmann ergeben, sie ist mit ihm verheiratet“. Eschenburg änderte in seiner zweiten Ausgabe diese Stelle nicht, dass er anscheinend überhaupt Cymbeline und Heinrich VIII. ruhigen Herzens ohne Eckerts geistige Hilfe wieder abdrucken liess, wurde schon bei der allgemeinen Übersicht bemerkt. Ein Blick auf die Seiten 512 und 515 des 13. Bandes der ersten Auflage wird freilich zehn Verbesserungen für Heinrich VIII., vier solche für Cymbeline mustern können, die bis auf eine von Eckerts Einfluss den Beweis liefern. Während aber 1782 der Besitzer der alten Auflage auf Grund dieser Verbesserungen einen richtigen deutschen Text zur Hand nehmen konnte, musste der Käufer des 9. und 11. Bandes der zweiten Auflage einige stili-

stische Änderungen nebensächlicher Art und die alten Fehler vermerken.[1]) Nachdem eben eine Stelle aus Cymbeline Erwähnung gefunden hat, mögen erst die weiteren Änderungen des gleichen Stückes folgen. Imogen kommt aus der Höhle zurück und sieht sich Belarius und dessen Söhnen gegenüber. Sie erbittet Verzeihung für den Diebstahl, den sie aus Hunger an den Vorräten begangen hat: „Ihr lieben Leute, thut mir kein Leides, eh' ich in die Höhle ging, hab' ich gerufen; und so glaubt' ich, das erbeten oder erkauft zu haben, was ich nahm." (III, 6. 46—49: Before I enter'd here, I call'd; and *thought* To have begg'd or bought what I have took.) Statt dieser unrichtigen Übersetzung übertrug Eckert: „und war willens....."

Weit zahlreicheren richtigen Wandlungen begegnen wir in Heinrich VIII., dreien gleich in den ersten Scenen des ersten Aktes. Die Herzöge von Buckingham und Norfolk sprechen über die Thätigkeit des Kardinals von York, der weder ruhmwürdige Ahnen gehabt hat, „deren Verdienste ihren Nachkommen die Bahn vorzeichnen, noch durch grosse Thaten für die Krone aufgefordert ist (I, 1. 59—61: nor call'd upon For high feats done to the crown)". Eschenburgs Text lautet: „zu grossen Thaten für die Krone aufgefordert ist", so dass diese Thaten als noch nicht geleistet, erst zu vollbringende angesehen werden mussten. In der gleichen Scene warnt Norfolk vor allzu grosser Heftigkeit dem Kardinal gegenüber, Buckingham verspricht ihm zu gehorchen: „Sir, ich bin Euch verbunden, und will nach Eurer Vorschrift zu Werke gehen (I, 1. 149—151: Sir, I am thankful to you: and I'll go along By your

[1]) Merkwürdiger Weise stehen im Mannheimer Shakespeare Cymbeline und Heinrich VIII. im gleichen (dem 13.) Band. Dies könnte zu unerfreulichen Vermutungen, Eschenburg gegenüber, wohl Anlass geben.

prescription.“[1]) Statt hier nach dem Sinne „proceed according to your prescription“ vorzugehen, brachte Eschenburg einen ganz anderen Gedanken: „ich will nach eurer Vorschrift mich wegbegeben“. Schneller als er erwartet hatte, bricht das Verhängnis über Buckingham herein, er wird verhaftet und soll zum Tower geführt werden. „Mein Haushofmeister ist treulos, der übergrosse Kardinal hat ihm Gold gezeigt (I, 1. 222. 223: the o'er great cardinal Hath show'd him gold)“, nicht nur „Gold verheissen“. Dieser Haushofmeister wird in der nächsten Scene dem König vorgeführt und berichtet über seinen Herrn in solcher Weise, dass der aufs höchste erzürnte Monarch beschliesst, den Herzog sofort vor Gericht zu stellen: „Kann er nach dem Gesetz noch Gnade erhalten, so wird sie ihm zu Theil (I, 2. 211. 212: Call him to present trial: if he may Find mercy in the law 'tis his).“ „Gnade“ entspricht hier viel besser als „Verzeihung“. Der Kardinal Wolsey, der den König so gegen Buckingham gereizt hat, giebt ein grosses Fest, der Kämmerer rühmt ihn „er ist freygebig (I, 3. 58: he's noble)“, dass er „von Adel“ ist, hat ihm, dem Hofmann, sicher wenig Eindruck machen können. Das Fest beginnt, der Kämmerer weist die Plätze an und bittet Sir Heinrich Guildford, ihn zu unterstützen: „Sir Heinrich, bringen Sie jene Reihe zum Sitzen (I, 4. 19. 20: Sir Harry, place you that side),“ er ersucht nicht Sir Heinrich: „Setzt Euch an Jener Seite.“ Neben Anne Bullen, die ebenfalls erschienen ist, setzt sich Lord Sands. In übermütiger Laune fällt er ihr um den Hals, schon sein Vater pflegte „zwanzig Mädchen in einem Athem zu küssen (I, 4. 30: he would kiss you twenty with a breath).“ Eschenburg hatte ihn gar

[1]) Diese Stelle wird später als untrüglicher Beweis dafür angeführt werden, dass der Tiecksche Kreis den Mannheimer Nachdruck nicht gekannt hat.

„ein Mädchen zwanzigmal in einem Athem küssen lassen“. Sands trinkt auf das Wohl seiner Dame: „Hier trink' ich Euch zu, Milady, bringt mir Bescheid (I, 4. 46: Here's to your ladyship, and pledge it, madam)“, nicht nur „trinkt mir zu“.

Zwar nicht so zahlreich, wie in den eben kurz als Beispiel herangezogenen ersten Scenen aus König Heinrich VIII., aber doch gelegentlich bedeutungsvoll und geschickt angebracht stehen auch in den folgenden Akten des gleichen Stückes einige Änderungen, deren genaue Aufführung in langer Reihe eben aus dem Grunde nicht abgelehnt werden darf, als sie ein widriges Geschick nur auf die letzten Seiten des Eschenburgschen Nachtragsbandes gebannt hält. Zudem ist es nicht ohne Interesse, einmal ein einziges Stück auf all' die Stellen, kleine und grosse, zu prüfen, wo die Geschicklichkeit Eckerts zu bessern suchte. Es wird hieraus vor allem ersichtlich, wie genau und gründlich sein Stift gewaltet hat.

Nochmals vier Verbesserungen, die allerdings Eschenburg nicht einmal in seinem Anhang anerkannt hat, folgen sich in der zweiten Scene des dritten Aktes. Der Kardinal fällt bei dem König in Ungnade, der Herrscher hält ihm vor, er, Heinrich VIII., habe sogar „sein eignes Vermögen vermindert, um Euch Wohlthaten zu erweisen“. Der Hofmann Surrey sagt bei diesen Worten für sich: „Der Himmel segne diese Geschäfte (III. 2. 161: The Lord increase this business), aber nicht „der Himmel segne diese Unterredung.“ Der bisher allmächtige Kardinal wird vom Hofe verbannt, der Herzog von Norfolk kommt mit anderen Hofherren, ihm das Siegel abzunehmen und ihm des Königs Willen auszusprechen. Der Weigerung des Kardinals und den Beteuerungen seiner Unschuld tritt Surrey mit Thatsachen entgegen, Wolsey habe päpstlicher Legat zu werden gesucht „um die Gerichtsbarkeit aller Bischöfe zu stümmeln

(III, 2. 311. 312: by which power You maim'd the jurisdiction of all bishops)". Als päpstlicher Legat kann er nicht „die Bischöfe" unter seine „Gerichtsbarkeit bringen". Als zweiten Vorwurf stellt ihm Surrey vor, er habe sich in Briefen nach Rom oder sonst an auswärtige Prinzen der Worte bedient: ego et rex meus, „wodurch ihr den König zu eurem Diener machtet (III, 2. 313—316: in which you brought the king To be your servant)", was besser lautet als „wodurch dem König wie Euren Bedienten begegnetet". Auf Grund all dieser Ungebühr ist nicht etwa „ein Missverständnis mit dem König", sondern die Ungnade des Königs (III, 2. 392: your displeasure with the king) gegen den Kardinal eingetreten.

Auch der Erzbischof von Canterbury, Cranmer, wird verdächtigt. In der Nacht vor der Verhandlung sucht er den König auf, er verlässt sich auf seine Redlichkeit und Rechtschaffenheit: „wenn die mich im Stich lassen, so will ich mit meinen Feinden über meine eigne Person triumphiren, die ich für nichts halte, wenn ihr diese Tugenden fehlen (V, 1. 124. 125: which I weigh not, Being of those virtues vacant)". Ganz unrichtig war früher und später bei Eschenburg zu lesen: „von der ich nicht glaube, dass ihr diese Tugenden fehlen".

Die letzten Scenen Heinrichs VIII. enthalten die Vorgänge zur Zeit der Geburt der Elisabeth. Die Hofdame eilt herbei, dem König die Freudenbotschaft zu verkünden, Heinrich „erräth" ihre Nachricht (V, 1. 161: I guess thy message), er „vermuthet" sie nicht nur. Mit grossem Pomp wird die Taufe der künftigen Herrscherin gefeiert, der Erzbischof preist in herrlichen Versen ihr künftiges Leben bis zu ihrem jungfräulichen Tode. Dankend wendet sich der König zu ihm, er hat jetzt den sehnlichst gewünschten Erben, er, der „vor diesem glücklichen Kinde nie etwas gezeugt (V, 5. 64. 65: never, before This happy child,

did, I get any thing)", aber doch jedenfalls etwas „besessen" hatte.

Diese ausführliche Betrachtung der Verbesserungen in Heinrich VIII. mache nunmehr noch einigen Hauptstellen Platz. Auch eine Stelle im „Hamlet", dessen tief geheimnisvolle Worte zu vielfachen Konjekturen Anlass gaben und schon aus diesem Grunde Eckert mit hämischer Freude erfüllten, auch im „Hamlet", der bisher in dieser Darlegung noch nicht genannt wurde, findet sich ein Beweis für Eckerts Beschäftigung. Nach der ersten Erscheinung des Geistes forschen die Freunde nach den sonderbaren Vorkommnissen der letzten Zeit. „Sagt mir," fragt Marcellus, „warum täglich so viel ehernes Geschütz gegossen wird und so viel fremde Kriegsrüstungen anlangen (I, 1. 73. 74: why such daily *cast* of brazen cannon And foreign mart for implements of war)." In der Züricher Ausgabe fragt er nur: „warum täglich so viel ehernes Geschütz, so viel fremde Kriegsrüstungen anlangen".

Hatte hier Eckert ein ausgefallenes Wort ergänzen können, so war er in Heinrich V. in der Lage, zwei offenbare Fehler zu verbessern. In der Ausforderung, die im Namen Frankreichs der Herold Montjoye an den König richtet, kommt er zum Schlusse: „Der König habe seine Anhänger verraten, deren Verdammnis ausgesprochen ist (III, 6. 129. 130: he hath betrayed his *followers*, whose condemnation is pronounced)."

Die Übersetzung „seine Nachfolger" ist schon aus dem Grunde zu verwerfen, als der König im Augenblick überhaupt keine Nachfolger hatte. Ganz den gleichen Fehler hatte Eschenburg in Richard II. gemacht, wo er — allerdings im Anschluss an seinen Text — Mowbray hatte sprechen lassen: „meine Treue gegen Gott, meinen König und seine Nachfolger (I, 3. 20: his succeeding issue).

Das „his“ der Folio hatte damals schon allgemein dem „my“ der Quartos weichen müssen (vgl. The Cambridge Shakespeare, Richard II., Note VI). Eckert hatte richtig geschrieben „meine Nachkommenschaft“. Bezüglich dieser beiden Stellen in seinen Erwiderungen ein Wort zu verlieren, fand Eschenburg nicht für geraten, um so dringender suchte er das Folgende zu verteidigen. Die Worte des Kapitän Macmorris: „S' ist schlecht gethan, die Arbeit ist verlassen worden (Heinrich V. III, 2. 82. 83: tish ill done: the work ish give over)“ mussten seiner Meinung nach gegeben werden: „S' ist dumm Zeug, die Festungswerke sind übergeben.“ Er war im Irrtum, da „to give over“ bei Shakespeare niemals vom Übergeben einer Festung gebraucht wird.

Je länger wir uns mit den Verbesserungen beschäftigen, um so sonderbarer mutet uns Eschenburgs Zaudern an, ihnen in seiner neuen Auflage einen Platz zu geben. Wie richtig war es doch von Eckert, die Worte der am Fenster oben stehenden Jessica im „Kaufmann von Venedig“: „Hier, nimm dieses Kästchen (II, 6. 33: Here, catch this casket)“ in „Hier, fange dieses Kästchen“ zu ändern, oder in „Gleiches mit Gleichem“ dem Schauplatz angemessen, Lucios Ruf: „Holla! — Einen schönen guten Tag“ und Isabellas Antwort: „Guten Tag, guten Tag (I, 4. 6. 15: Luc. Peace be in this place . . . Isab. Peace and prosperity)“ durch: „Friede sei hier“ „Friede und Heil“ zu ersetzen. Sein Vorgehen müssen wir billigen, wenn er Calibans Wort: „Meine Mutter zeigte dich mir (Sturm II, 2. 131: my mistress show'd me thee)“ mit dem besseren „meine Gebieterin“ vertauschte, was wenigstens die Folge hatte, dass Eschenburg widerwillig „meine Herrschaft“ als Änderung eintrug.

Bei einer wichtigen Stelle von „Troilus und Cressida“ hatte Eckert Gelegenheit, eine unrichtige Beziehung richtig zu stellen. Cressida betrachtet mit Pandarus die vom

Kampf zurückkehrenden Trojaner und ihre Feldherren. Pandarus begleitet seine Erklärungen mit Lobsprüchen auf die vorbeischreitenden Helden, besonders Troilus scheint ihm ans Herz gewachsen: „Hätt' ich eine Schwester, die eine Grazie, oder eine Tochter, die eine Göttin wäre, so sollt' er freye Wahl haben (I, 2. 228. 229: Had I a sister were a grace, or a daughter a goddess, he should take his choice)." In anderer Weise hatte Eschenburgs Auffassung gebildet: „Hätt' ich eine Schwester, die eine Grazie, oder die Tochter einer Göttin wäre . . ."

Im fünften Akt von „Gleiches mit Gleichem" stört Lucio durch sein Zwischenreden die Fragen, welche der Herzog an Mariane richtet. Der Herzog wird hierüber ungehalten: „Lasst doch den Menschen schweigen, ich wünschte, er hätte was für sich selbst zu sprechen (V. 1. 181. 182: Silence that fellow: I would he had some cause to prattle for himself)." Ganz anders Eschenburg: „Macht doch, dass der Mensch hier stille sey! Ich wollte, er hätte was mit sich selbst zu plaudern."

Zwei kleinere Änderungen dürfen nicht übergangen werden. Unrichtig ist es, wenn nach der grossen Erklärung des salischen Gesetzes und der daher entstammenden Rechte Englands auf Frankreich der Erzbischof von Canterbury die Einwürfe des Königs Heinrich V., man habe doch auch vor der schottischen Nachbarschaft sich wohl in acht zu nehmen, seine Antwort begann: „England ist doch immer mehr gefürchtet als beschädigt worden (Heinrich V. I. 2. 155: She hath been then more fear'd than harm'd)", statt „England ist immer mehr geschreckt (fear'd = terrified) als beschädigt worden."

Und wenn Timon von Athen, in seiner einsamen Wildnis zum Menschenhasser geworden, mit dem gegen die gemeinsame Vaterstadt zu Felde ziehenden Alkibiades zusammentrifft, und ihn zu schonungsloser Grausamkeit aufreizt, so

wünscht er wohl: „Lass nicht die jungfräuliche Wange dein schneidendes Schwert besänftigen (Timon von Athen IV, 3. 114. 115: let not the virgin'cheek *Make soft* thy trenchant sword)", aber nicht „Lass die jungfräuliche Wange dein schneidendes Schwert nicht stumpf machen", wie schon Wieland geschrieben hatte, denn soft = tender-hearted, pitiful (Alexander Schmidt).

Hier behielt Eschenburg seine Fehler stets bei, er ging aber sogar so weit, dass er eine Verbesserung nicht annahm, wenn er auch an einer anderen Stelle sich genau des gleichen Ausdrucks bedient hatte, den Eckert vorschlug. In „Titus Andronikus" tritt der Mohr Aaron mit den Söhnen des Titus, Quintus und Markus Andronikus, auf. „Kommt her, ihr Prinzen, eilet: (II, 3. 192: Come on, my lords, the better foot before)." So änderte Eckert, während in der ersten Züricher Ausgabe zu lesen war „den rechten Fuss voran", was die zweite durch „zögert nicht" ersetzte. Warum nahm hier Eschenburg das „eilet nicht" nicht an, wo er doch selbst in „König Johann" übertragen hatte: „Aber eile, du kannst nicht zu sehr eilen (IV, 2. 170: Nay, but make haste, the better foot before)."

Eine andere Stelle suchte Eckert durch eine erklärende, im englischen Text nicht vorhandene Ergänzung verständlicher zu machen. Benvolio sucht nach Möglichkeit den liebeskranken Romeo wieder zur Vernunft zu bringen: „Sachte, Freund! Ein Feuer brennt das andre aus; der eine Schmerz wird durch die Qual des anderen gelindert: wenn man schwindlich ist, so hilft man sich durchs Herumdrehen auf die andere Seite (Romeo und Julie I, 2. 45—47: Turn giddy and be holp of backward turning)". Diese Übersetzung Eschenburgs änderte Eckert: „wenn man durchs Herumdrehen schwindlicht geworden ist, so hilft man sich durchs Herumdrehen auf die andere Seite." Gewiss ist jetzt der Sinn klarer als bei der ersterwähnten Wiedergabe.

Aber auch Eckert beging einen Fehler, indem er es unterliess, den Imperativ „turn giddy-be holp“ zur Geltung zu bringen.[1])

Es wäre ungerecht und parteiisch, wollten wir nicht auch den Fehlern, die der Mannheimer Nachdruck erst aufgebracht hat, noch zum Schlusse dieser Ausführungen einige Beachtung schenken. Es war begreiflich, dass wir uns solange bei den Verbesserungen, denjenigen, die Eschenburg für die zweite Auflage seiner Bearbeitung für geeignet hielt, und denjenigen, die er zu seinem eigenen Schaden von sich gewiesen hat, aufgehalten haben, wenn auch nur ein kleiner Teil des massenhaft zu Gebote stehenden Stoffes in möglichst verschiedenartiger Gestaltung vorgelegt werden konnte. Neben der durch die Richtigkeit des Inhalts oder der Form begründeten Bedeutung der besprochenen Änderungen berechtigte das numerische Verhältnis der Verbesserungen zu den Verschlechterungen — auf zehn der ersteren etwa ein Fehler — dazu, Eckerts Verdienste um den deutschen Shakespeare weit mehr hervortreten zu lassen.

Aber er machte bei seiner Durchsicht den grossen, nicht zu verzeihenden Missgriff, dass er bei Werken, die seiner verbessernden Hand weniger bedurften, um jeden Preis, unter allen irgendwie möglichen Bedingungen Irrtümer Eschenburgs richtig zu stellen sich bestrebte. Daher diese Sucht, stets die gegenteilige Konjektur anzunehmen, daher so mancher Fehler, der ohne diese Nebenabsicht dem

---

[1]) Weitere richtige Änderungen des Mannheimer Shakespeare, denen die Züricher zweite Ausgabe nicht folgte: Sturm I, 1. 4; Lustige Weiber I, 1. 255; Gleiches mit Gleichem II, 2. 41; Kaufmann von Venedig I, 2. 73; Wintermärchen III, 2. 145; Heinrich IV. 1. Teil. III, 1. 131; Richard III. I, 3. 85; Titus Andronikus II, 3. 101; Julius Caesar I, 2. 44; Antonius und Cleopatra V, 2. 145; Hamlet IV, 6.22; Othello II, 1. 210 u. a.

sprachkundigen Manne niemals entschlüpft wäre. So lassen sich im ersten Akt des „Hamlet“ vier offenbare Unrichtigkeiten deutlich erkennen. Horatio erzählt von Hamlets Zweikampf mit Fortinbras; „und dieser verlor, durch einen versiegelten und durch das Recht der Waffen bestätigten Vergleich, mit seinem Leben alle seine Länder (I, 1. 86—88: who by a seal'd compact, Well ratified by law and heraldry Did forfeit, with his life, all those his lands)“. Eckert fand offenbar „heraldry“ zu frei gegeben und änderte: „kraft eines durch Siegel und die Gesetze der Wappenkunst bestätigten „Vergleichs“. Heraldry ist jedoch das beim Zweikampf, „law“ das vorher in Frage kommende Recht, durch den Kampf selbst ist eben der Vergleich bestätigt worden.

König Claudius fordert seinen Stiefsohn auf: „Leg' diese unnütze Traurigkeit ab, und sieh uns als deinen Vater an (Hamlet I, 2. 106. 107: throw to earth This unprevailing woe, and think of us As of a father).“ Die zweite Ausgabe hatte „wirf diese unnütze Traurigkeit von dir“, während Eckert einen vom Dichter nicht beabsichtigten Nebensinn hereinbrachte: „Begrab diese unnütze Traurigkeit mit dem Verstorbenen.“ Lässt sich diese Änderung vielleicht noch verteidigen, so kann das Folgende keinesfalls verziehen werden. Hamlet steht mit den Freunden auf der Terrasse, das Kommen des Geistes zu erwarten. Vom Schlosse herüber schallt Musik und das Lärmen des vom König gefeierten Prunkmahles. Der Prinz spricht sich gegen diese Unsitte aus: „Diese taumelnden Trinkgelage machen uns im Osten und Westen verächtlich (I, 4. 17. 18: This heavy-headed revel, east and west Makes us traduced and tax'd of other nations).“ Ganz richtig, wozu musste Eckert setzen „die vom Morgen bis in die Nacht dauren“. Weit eher hätte die umgekehrte Stellung Sinn, aber keine Berechtigung gehabt. Auch in die Erzählung des Geistes

schlich sich ein Fehler ein, wenn dieser berichtete: „Man hat vorgegeben, eine Schlange habe mich getötet (I, 5. 35. 36: Tis given out that, sleeping in my orchard, A serpent stung me)", statt habe mich gestochen." „Erstochen", wie die zweite Ausgabe Eschenburgs schrieb, muss natürlich ebenfalls als falsch bezeichnet werden.

Zwei Stellen in den „beiden Veronesern" machen Eckert keine Ehre. Die erste derselben ist an und für sich ganz unwesentlich, doch umhüllt er sie mit tiefem Interpretationsdunkel, so dass wir lange über die Berechtigung seines Änderns zu grübeln gezwungen sind, um sie schliesslich als gleichgültig zu verwerfen. Julie hat Lucette ohne Grund ausgescholten, sie wird sich bewusst, dass sie unrecht gethan habe: „Meine Strafe soll die seyn, dass ich Lucetten zurückrufe, und wegen meiner Thorheit um Verzeihung bitte (I, 2. 64. 65: My *penance* is, to call Lucetta back, And ask remission for my folly past)." Für Strafe setzte Eckert „Busse", was im Sinn der vorliegenden Stelle gedacht das Gleiche bedeutet (unter Tiecks Leitung übersetzte man z. B. Strafe, Hertzberg wieder Busse), und gab eine lange unnötige Erklärung. Dies nur zum Beispiel für Eckerts Vorgehen im allgemeinen. Im gleichen Stück sucht er einmal sich eine völlig zwecklose Beziehung zu konstruieren, im grossen Monolog des Proteus legt er diesem die Worte in den Mund: „Ich will Valentin für meinen Feind ansehen, der nach Silvien als einer süssern Freundinn strebt (II, 6. 29. 30: And Valentine I'll hold an enemy *Aiming* at Silvia as a sweeter friend)." Eschenburg hatte, wie Wieland, geschrieben: „ich will Valentin für meinen Feind ansehen, um in Silvia eine theurere Freundinn zu gewinnen". War die Beziehung von „aiming" auf Valentine vielleicht grammatikalisch möglich, so war sie doch logisch ganz ausgeschlossen. Proteus hat es gar nicht nötig, sich

selbst gegenüber die Feindschaft gegen Valentin zu begründen, er ist sich schon vorher ganz klar, dass seine Liebe zu Silvia Valentins Feindschaft in sich schliesst. Dies erhellt nicht nur aus seinen Worten in der gleichen Scene, sondern vor allem aus seinem Selbstgespräch zwei Scenen vorher: „Dafür liebe ich seine Geliebte nur zu sehr, und eben das ist die Ursache, warum ich ihn so wenig liebe.“ Offenbar hatte Eckert dieses Bekenntnis nicht mehr im Gedächtnis, als er seine Änderung vornahm.

Dass er wohl einmal gedankenlos und eilfertig zu Werke ging, zeigt eine Notiz in den dem ersten Band seiner Ausgabe beigegebenen Verbesserungen, worin er bemerkt: „Vor Sturm IV, 5 ist ausgelassen: Ariel kömmt mit schimmernden Kleidungsstücken herein.“ Ein Blick auf die vorangehende Seite, an den Schluss der vierten Scene, hätte ihn von der Unhaltbarkeit seines Vorwurfs belehren können, hier stand: „Ariel kömmt mit allerley schimmernden Geräthe beladen.“

Dieses Missgeschick hätte dem sorgsamen Korrektor nicht begegnen dürfen, immerhin kann hier blosse Unaufmerksamkeit getadelt werden. Weit schlimmer war ein Angriff, den er sich gegen eine Übersetzung in den „Lustigen Weibern“ erlaubte, welche Übersetzung gar nicht von Eschenburg selbst stammte, sondern von diesem aus Gerstenbergs schleswigschen Litteraturbriefen entlehnt war. Der aufs schrecklichste geängstigte Pfarrer Evans betet einige geistliche Liederverse herunter: „Am seichten — Gott behüt mich! Ich hab eine grosse Disposition zu weinen — schlägt munter jede Nachtigall an Wasserflüssen Babylons — den Widerhall — den Widerhall — (III, 1. 20—24: Mercy on me! I have a great dispositions to cry. (Sings:) Melodious birds sing madrigals — When as I sat in Pabilon — And a thousand vagram posies).“ Was finden wir bei Eckert: „schlägt munter jede Nachtigall —

Als ich in der Gartenlaube unter tausend Blumen sasse". Der wallisische Dialekt und die daher geänderte Schreibweise konnten also Eckert dazu bringen, dass er Pabilon etwa als Verhunzung von Pavillon betrachtete, und so eine Gartenlaube in das geistliche Lied des ängstlichen Pfarrers hereinbrachte. Dieser grobe Irrtum wiegt manche sonst glücklich getroffene Verbesserung auf.

Leider steht ein Schnitzer wie der eben gerügte nicht für sich allein, zwei Genossen sind es, allerdings nicht so auffallend und offenkundig, die das Recht in Anspruch nehmen können, neben der geistlichen „Gartenlaube" genannt zu werden. In ihrer Nähe muss sogar „die Modehändlerin" Percys — mit einer solchen, statt mit einem „Spezereykrämer (a milliner Heinrich IV. 1. Teil. I, 3. 36)" vergleicht Heisssporn im Mannheimer Nachdruck den ins Lager kommenden Höfling — bescheiden zurückstehen.

Bei seinem Prunkmahl, das Timon von Athen ohne es zu ahnen als letztes dem schmarotzenden Freundeskreise giebt, treten zum Schlusse als Amazonen verkleidete Mädchen auf, um einen Tanz aufzuführen. Der Wirt, der bei ihrem Erscheinen sich überrascht gestellt hat, lässt bei seinen Dankesworten durchblicken, dass er selbst es gewesen ist, der die Idee zu diesem Spiele gegeben habe. „Eure Gegenwart hat ihr (der Gesellschaft) erst einen Wert und lebhaften Glanz gegeben und mir ein Vergnügen verschafft, darauf ich schon gedacht hatte (I, 2. 143, 144: You have added worth unto't, and lively lustre And entertain'd me with my own device)." Zu dieser Stelle bemerkt Eckert: „Timon sagt hier etwas, worinn kein Sinn ist", und ändert nun die Schlussworte: „und meine eigne Erfindung verschönert." Doch ist der Sinn der Verse nicht allzuschwer in der erwähnten Weise zu deuten, so dass eine Berechtigung, die ganz verständlichen Worte Eschenburgs zu ändern, absolut nicht vorliegt.

Eckert ging hier sogar so weit, dass er den Dichter selbst anklagte. So wenig es ihm also hier gelungen war, einen logisch wohl begründeten tiefen Gedanken Shakespeares einzusehen, konnte er eines ebenfalls treffend zugespitzten Wortspiels in „Mass für Mass“ Herr werden. Mit störender Hand riss er den Gedankengang völlig auseinander. Lucio neckt sich mit dem zweiten Edelmann: „Du bist vermutlich nie dabei gewesen, wenn man das Gratias gesprochen hat (I, 2. 19: „I think thou never wast where grace was said).“ Dieses „grace“ mit dem Doppelsinn Tischgebet und Frömmigkeit eröffnet ein heiteres Wortgefecht, bis es Lucio beendet: „Gratias ist Gratias, sowie du ohne Gnade ein durchtriebener Schelm bist (24—26: Grace is grace: as for example, thou thyself art a wicked villain, despite of all grace.)“ Die Beziehung dieses Satzes zu den vorhergehenden hatte Eckert nicht im Auge behalten. Er hatte das erste „grace“ und den dazugehörigen Witz Lucios gegeben: „Ich glaube dir, denn ich denke, du warst nie, wo gebetet wurde.“

War es falsch, ein vom Dichter beliebtes Wortspiel fallen zu lassen, so war sicher genau so verfehlt, einige Scenen später ein solches hineinzubringen, wo der Dichter überhaupt nicht an ein solches gedacht hatte. Lucio hat sich zu Isabella ins Kloster begeben, um sie von der Gefangennahme ihres Bruders in Kenntnis zu setzen, ohne jedoch Glauben zu finden. So sieht er sich veranlasst, ihr zu erklären, dass er sich sonst wohl unterstehe mit Frauen zu scherzen, sie aber, die künftige Nonne, sehe er „als ein heiliges und dem Himmel geweihtes Geschöpf an. Aufrichtig zu reden, Ihr Stand macht Sie in meinen Augen schon zu einem abgeschiedenen seligen Geiste (I, 4. 34—38: I hold you as a thing ensky'd and sainted; By your renouncement, an immortal spirit, And to be talk'd with in sincerity, As with a saint)“. Noch immer zweifelt Isabelle:

„Sie lästern das Gute, indem Sie meiner spotten (39: You do blaspheme the good in mocking me)." Eckert fand hier die Gelegenheit zu einem Wortspiel, wenn er „the good" mit „die Heiligen" wiedergab, im Anschluss an das „saint" der Rede Lucios. Unbegreiflicher Weise hat — und das macht die vorliegende Stelle besonders bemerkenswert — Eschenburg in seiner zweiten Ausgabe sich entschlossen, ebenfalls klüger sein zu wollen als der von ihm übersetzte Dichter. Auch hier lesen wir: „Sie lästern die Heiligen, indem Sie meiner spotten."[1])

Wenn Shylock jammernd ausruft: „es war ein Türkis, ich bekam ihn von Lea, als ich noch Junggeselle war (Kaufmann von Venedig III, 1. 105: It was *my* turquoise)" statt es war mein Türkis", wenn Gratiano bei „jedem Monde" schwört, statt bei „jenem Monde" (ebenda V, 1. 142: By yonder moon I swear you), so sind dies Druckfehler, für die höchstens Eckert der Vorwurf einer allzu eilfertigen Durchsicht der Korrektur gemacht werden kann. Gerade wo er sein Augenmerk besonders darauf gerichtet hielt, Kleinigkeiten zu verbessern und ausgefallene Stellen zu ergänzen, dürfen wir ihn wegen dieser und anderer Druckfehler ebenso wenig tadeln als wegen der zwei fortgebliebenen Sätze. Es war wohl schwerlich Eckerts Schuld, wenn bei der berühmten Stelle im „Sturm", wo Prospero das an den Augen der Zuschauer vorbeigehuschte Spiel mit den Werken des Menschen und ihrer Vergänglichkeit vergleicht, in seiner Ausgabe die Worte fehlen „die stattlichen Paläste, die feyerlichen Tempel (IV, 1. 152. 153: the gorgeous palaces,

[1]) Weitere Fehler Eckerts: Sturm III, 1. 74; Lustige Weiber IV, 5. 92; Gleiches mit Gleichem II, 4. 54; Kaufmann von Venedig I, 2. 48; Irrungen IV, 1. 91; König Johann V, 7. 51; Heinrich V. V, 2. 123; Heinrich VIII. I, 2. 37; Romeo und Julie I, 5. 85; Coriolan III, 1. 164; Titus Andronikus I, 1. 29. 30; Antonius und Cleopatra V, 2. 320 u. a.

The solemn temples)". Auch wird im zweiten Akt der „Komödie der Irrungen" die folgende Übersetzung nur in den beiden Züricher Ausgaben gesucht werden können: „Dromio: Weiter nicht, Herr, als dass ich geschlagen werde. Ant.: Soll ich dir sagen, warum? (II, 2. 41. 42: Dro. S. Nothing, sir, but that I am beaten. Ant. S. Shall I tell you why?)"

Eine Änderung verdient als einzig dastehend besonders und nachdrücklichst genannt zu werden. Die Pflicht unbedingter Gerechtigkeit gebietet, bei dieser Gelegenheit Eckerts Treiben auf das Heftigste zu verurteilen. Unentwegt ist Eckert den in Pope und Warburtons Ausgabe angenommenen Konjekturen gefolgt, immer blieb er dem Text seiner Ausgabe getreu, nur einmal folgte er einer in der Anmerkung verzeichneten Variante. Der Grund zu dieser Handlung wird sofort klar, wenn wir Eschenburgs Bearbeitung zur Hand nehmen. Eschenburg hatte in Johnson-Steevens an diesem Platze den gleichen Wortlaut wie Pope-Warburton, so musste Eckert, nur um die nötige Verschiedenheit der Texte herbeizuführen, die unten bemerkte andere Lesart annehmen. Vor dem Hofe des französischen Königs für seinen Herrn um des Königs Schwester anzuhalten ist Warwick erschienen. Auf die Frage Ludwigs des Elften, ob Eduard wirklich seine Schwester liebe, erwidert der treueste Anhänger der weissen Rose: „Oft hab' ich ihn sagen und schwören hören, diese Liebe sei eine ausländische Pflanze (Heinrich VI. 3. Teil. IV, 3. 123. 124: Myself have often heard him say and swear That this his love was an *external* plant)." Eine ewige Pflanze, an *eternal* plant, ist des Königs, Eduard des Vierten, Liebe, nicht etwa bestimmbar durch den Wohnort der Geliebten. Das „external" der Folio war — und zwar gerade auf Warburtons Anregung — als offenbarer Fehler durch das „eternal" der Quartos ersetzt worden.

Nachdem wir uns doch eben entschliessen mussten, einer doppelten Lesart zu folgen, wenn auch aus einem ganz bestimmten Grunde, so können wir auch die folgenden nicht stillschweigend übergehen. Im zweiten Akt von „Der Liebe Mühe ist umsonst“ begrüsst Navarras König die in sein Reich gekommene Prinzessin, Frankreichs holde Erbin. Durch strengen Eid ist der Monarch verhindert, an seinem Hofe selbst eine Frau zu empfangen. Aber die kühne Prinzessin will ihn umstimmen, keck ruft sie ihm entgegen: „Der Wille wird seinen Willen brechen (II, 1. 99: will shall break *his* will, and nothing else)“, und eine Anmerkung Eschenburgs (Bd. III, S. 36), die den citierten englischen Text enthält, macht uns mit der Ansicht vertraut, das erste „will“ (warum aber dann ein kleines w?) sei die Abkürzung von William. Getreulich folgt der sonst so kritische Nachdruck, hier (Bd. IV, 42) steht die gleiche Übersetzung, die gleiche Anmerkung. Hier hätte sich Eckert die gute Gelegenheit zu einem berechtigten Ausfall nicht versagen dürfen. Vergeblich suchen wir in Pope-Warburtons Ausgabe den citierten Text, wir werden (Bd. II, S. 184) wohl ein „its will“ finden, nach Rowes Konjektur sich beziehend auf das vorhergehende „will“, der Wille. Ein Blick in Wrights Ausgabe lässt uns erkennen, dass die in Frage stehende Stelle allerdings zu einigen Konjekturen Anlass gegeben hat, in dieser sorgfältigen Zusammenstellung ist aber ein „*his* will“ nicht zu finden. Hier hat sich also Eschenburg selbst eine Konjektur erlaubt, doch ist er ihr nur kurze Zeit treu geblieben, seine zweite Ausgabe folgt der allgemein angenommenen Lesart Capells: will shall break it; will, and nothing else. „Der Wille wird ihn (d. h. den Eid) brechen. Der Wille und kein Andrer.“

Auch eine Stelle in der „bezähmten Widerbellerin“ hätte zu kritischen Randbemerkungen des Mannheimer

Sprachmeisters Anlass geben können. In zornigen Worten wirft Katharina dem Vater vor, auf ihrer Schwester Hochzeit müsse sie „barfuss tanzen, und wegen Ihrer Liebe zu ihr mit sich umspringen lassen, wie man Lust habe (II, 1. 33. 34: I must dance bare-foot on her wedding day And for your love to her lead apes in hell)". Eckert änderte hier recht frei „als eine alte Jungfer sterben", ohne daran zu denken, dass Eschenburg die gleiche Phrase in „Viel Lärm um nichts" zwar wörtlich übersetzt hatte: „seine Affen zur Hölle treiben", dass aber in einer Anmerkung darunter zu lesen war, d. h. ich will lieber als eine alte Jungfer sterben (Bd. V, S. 31. Viel Lärm um nichts II, 1. 34). Die falsche Übersetzung der ersten Ausgabe wurde auch noch in die zweite Züricher übernommen, kein gutes Zeichen von Eschenburgs Aufmerksamkeit.[1])

Nachdem so häufig Gelegenheit genommen wurde, die vielen von ihm begangenen Fehler in scharfer Form zu tadeln, wird es zum Schlusse nicht unberechtigt sein, noch kurz einer Stelle zu gedenken, die sein Wissen, seine Aufmerksamkeit und seine Kenntnisse in erfreulicher Weise dastehen lässt. Am Beginn des vierten Aktes von „Antonius und Kleopatra" lehnt Octavian die Herausforderung des Antonius zum Zweikampf ab: „Lasst dem alten Klopffechter sagen, dass er auf manche andere Art sterben kann (IV, 1. 4. 5: Let the old ruffian know He hath many other ways to die)." Hier war Eschenburg einer Konjektur der

[1]) Als Beispiel einer ganz falschen Übersetzung Wielands, die beide Ausgaben Eschenburgs wie auch Eckert ruhig übernahmen, sei nur „Gleiches mit Gleichem" I, 2. 114 erwähnt, wo der Rüpel zu der Kupplerin sagt: „Ihr habt eure Augen im Dienst des Staates (in your service) ganz aufgebraucht", wo es natürlich heissen soll „in eurem Beruf".

Ausgabe Hanmers von 1745 gefolgt, da ihm gewiss die Stelle im Plutarch (Antonius, cap. 40)[1]) bekannt war. Indessen liegt hier der Fehler bei Shakespeare selbst, der Plutarch missverstanden und den Satz irrtümlicher Weise auf Caesar statt auf Antonius bezogen hatte. Dem Texte Shakespeares entsprechend änderte Eckert hier: „ich habe manche andre Art zu sterben (I have many other ways to die)".

Die letzten Betrachtungen liegen bereits ausserhalb des Rahmens, der die bisherige Darstellung eng umschliesst. Immerhin mussten sie als letzte Ergänzungen des Gesamtbildes die ihnen zukommende Beachtung finden. Als ein solches Gesamtbild steht uns jetzt die ganze Thätigkeit Eckerts bei der Herausgabe seines Mannheimer Shakespeare vor Augen. Ein erfreulicher Eindruck unverkennbarer Verdienste drängt sich uns auf, der Früchte eines sorgsamen Fleisses, einer ernsten und gründlichen Arbeit. Ungern wenden wir uns von dem wissenschaftlich forschenden Gelehrten zu dem lärmenden Schreier und Polemiker, der mit ruhmredigem Selbstlob des ersteren stille Thaten aufdringlich zu verkünden wagte. Nur diesem thörichten Gebaren hat es Eckert zu danken, dass bisher von der entschiedenen Anerkennung, mit der selbst heute noch gelegentlich Eschenburgs Übersetzung gewürdigt wird, nicht auch einmal ein Schimmer auf seinen „Mannheimer Shakespeare" fallen konnte.

---

[1]) Vgl. Shakespeares Plutarch ed. W. W. Skeat S. 219. Die betreffende Stelle lautet: Antonius sent again to challenge Caesar to fight with him hand to hand. Caesar answered him: That *he* had many other ways to die than so.

III.

„Den Menschen lass ihr widerspenstig Wesen,
Ein Jeder muss sich wehren, wie er kann."
Faust II.

Den ersten Anstoss zu dem unerfreulichen litterarischen Streit gab eine von den Züricher Verlegern Orell, Gessner, Füssli & Cie. ohne Wissen Eschenburgs herausgegebene kleine Schrift: „Briefwechsel über den Nachdruck von Shakespeares Theater", die 1778 erschien. In derselben waren sie unvorsichtig und leichtsinnig genug, zu behaupten: „Ob unser Shakespeare Ergänzungen und Verbesserungen bedürfe, ist eine Frage, die jeder Kenner derselben mit Nein! beantworten wird. Herr Wieland und Eschenburg haben dabey gethan, was in ihren Kräften stund. Wir können uns dem ganzen Rheine nach die Köpfe nicht denken, die es besser machen würden." Zu Eschenburgs Rechtfertigung muss gesagt werden, dass er selbst über dieses Lob höchst ungehalten war.[1]) Da aber seine Erklärung erst 1782 im Anhang zum 13. Band seiner Ausgabe enthalten ist, durfte er sich nicht wundern, wenn die Gegner zu der Ansicht neigten, solches Urteil sei vielleicht gar auf Eschenburgs Veranlassung, jedenfalls aber nicht ohne sein Wissen zu stande gekommen, und demgemäss gegen ihn Stellung nahmen. Zuerst ging eine ausführliche Kritik im 11. Heft der Rheinischen Beiträge zur Gelehrsamkeit (1. Erndmonat 1778, S. 369 ff.) auf den Kampf ein, indem sie unter Beifügung einer grösseren Zahl von Belegen aus dem 1. und 2. Band des Nachdrucks auszuführen suchte: „Die Köpfe

[1]) Vgl. S. 9.

an der Limmat müssen den Köpfen am Rheine das Geständnis machen, dass diese Wielands und Eschenburgs Fehler entdecken und verbessern konnten.“ Den entscheidenden Schlag führte aber erst Eckert selbst aus, als er 1780 unter dem Titel: „Gabriel Eckert der kuhrfürstlichen Herren Edelknaben in Mannheim Professor an das gelehrte Publikum wegen der Mannheimer Herausgabe der Werke Shakespears“ dem zwanzigsten Bande seiner Ausgabe einen Anhang beigab, der auf 128 Seiten eine Aufzählung der von ihm gemachten grösseren Verbesserungen brachte. Zugleich wurde dieser Anhang als Sonderabdruck veröffentlicht und möglichst verbreitet. Der numerischen Aufzählung gehen sechs Seiten „Vorbericht“ voraus, die an Schärfe des Ausdrucks nichts zu wünschen übrig lassen. Hiermit also war das Dunkel, mit dem sich der oder die Herausgeber bisher umschlossen hielten, beseitigt. Eckert bekannte sich förmlich und öffentlich als derjenige, dem man die Verbesserungen zu verdanken habe. Zugleich fuhr er wegen der anfangs erwähnten Lobesworte der Züricher Verleger in unanständigster Weise los: „Wer berechtigt diese Männer, einer edeln Nation den Vorwurf zu machen, dass sie sich die Köpfe nicht denken könnten, die fähig wären, eine Übersetzung des Herrn Wieland und Eschenburg zu verbessern? Dies ist etwas mehr, als ein Stückchen von der heut zu Tage im Gebiete der Wissenschaften und Litteratur, Leider! so gewöhnlichen Marktschreierey. Es ist Schimpf und zeugt von einer Denkungsart, die nicht die edelste ist . . . Es geschah, dass oft das, was sie sagten, entweder gradezu Unsinn war, oder doch wenigstens für einen deutschen Leser ewig unverständlich blieb.“ Am bedenklichsten lauten die Schlussworte: „Die Herausgeber mögen sich gefasst machen, zu sehen, dass alle Schriften ausländischer schönen Geister, die sie aufgelegt haben, und die sie künftig drucken werden, die ersten seyn sollen, die vor allen andern Werken

zur Verbesserung vorgenommen und zu neuen verbesserten Auflagen sollen befördert werden.“ Mit dieser selbstverständlich von jeder Kritik aufs schärfste verurteilten Drohung geht der liebenswürdige Verfasser der Verbesserungen dazu über, ein Stück an das andere zu reihen, und hier seine Thätigkeit zu preisen, während er Eschenburgs Arbeit verhöhnt. Auf dies Benehmen, das namentlich bei verschiedenen Lesarten zu Tage tritt, ist im allgemeinen schon mehrfach hingewiesen worden. Aber auch im einzelnen ist es einer Beachtung wohl wert, hauptsächlich infolge der grossen Zahl der Eckert zur Verfügung stehenden Ausdrücke, die anfangs noch gemässigt, später an ironischer Frechheit und Bissigkeit ihresgleichen kaum irgendwo sonst in der Litteratur finden, mit Ausnahme von beabsichtigten Pamphleten und Schmähschriften, wie sie im Jahre 1780 im litterarischen Verkehr nicht mehr auftreten. Eckerts Vocabularium von Schimpfwörtern ist so vollständig, wie das von Rabelais, und er schöpft es ganz aus. Er greift mit vollen Händen in den Schmutz, um seinen Gegner zu bewerfen, ohne eine Ahnung davon, wie er sich selbst besudelt.[1]) Die Worte „ungereimt“, „was für ein Unterschied“, „Fehler“, „etwas ganz anderes“, „widersprechend“ steigen langsam in „gerade das Gegenteil“, „das ist Unsinn“, „falsch, grob, gar nicht Shakespearisch“, „unnatürlich“, „unbegreiflich“, „übertrieben“. Ganze Sätze der Kritik treten an Stelle der einzelnen Worte: „Nun sehe man, was uns hier die Züricher Ausgabe liefert“, „das ist doch wohl der armseligste Sinn, den man sich denken kann“, „Welchen Sinn giebt uns denn das“, „was sollen denn die Worte“. Endlich kommen die ironischen

[1]) So spricht der empfindsame Taine über die derbe Sprache Shakespeares gelegentlich solcher Stellen, die auch heutzutage ein allzu prüdes Ohr zu verletzen im stande sind; vgl. Histoire de la litterature anglaise, 5. Aufl., Bd. II, S. 201.

Sätze: „Wer in diesen Worten einen Sinn finden kann, den bitte ich, mich zu belehren", „man darf seinem Autor nicht seine eigenen Gedanken leihen", „das war in der Z. A. ausgelassen, vermutlich weil dem Herrn Übersetzer diese Worte zu dunkel geschienen". „Die Hochachtung, welche ich für die vorzüglichen Talente des Herrn Übersetzers habe, verbietet mir, bey dieser Stelle eine Anmerkung zu machen", „mir ist es unbegreiflich, wie man so übersetzen, und den schönsten Gedanken verhunzen kann". Diese erquickende Deutlichkeit könnte noch durch eine grosse Anzahl von weiteren Beispielen länger verfolgt werden. Zur Ehre der deutschen Kritik lässt sich die erfreuliche Thatsache feststellen, dass ein grosser Teil der anständigen Zeitschriften ein auf diese Weise zu Markte gebrachtes Unternehmen mit Stillschweigen überging. Und selbst da, wo man die Verbesserungen auf ihre Richtigkeit prüfte und anerkannte, fanden die übrigen als Verteidigung von Eckert beigefügten Ausführungen eine höchst abfällige Aufnahme.[1]) Noch am mildesten äussert sich der Kritiker der „Gothaischen gelehrten Zeitungen"[2]): „Ob wir gleich die Drohung nicht billigen, so müssen wir doch gestehen, dass die Verbesserungen gründlich und mit Einsicht gemacht sind." Eine ausführliche Recension der „Frankfurter gelehrten Anzeigen"[3]) gab den allgemein feststehenden Anschauungen Ausdruck, wenn in ihr zu lesen war: „Da Herr Eckert blos das änderte, was ihm von Eschenburg unrichtig übersetzt schien, und im übrigen Eschenburgs Worte durchgängig beibehielt, so bleibt seine Ausgabe immer Nachdruck. . . . Hätte Herr Eckert gleich anfangs seine

[1]) Die Recension im 53. Beitrage des „Altonaischen Reichspostrewter", die Eschenburg in seiner Abwehr anführt, und die demnach für Eckert sehr günstig gewesen ist, liess sich nirgends auffinden.

[2]) Zwey und sechszigstes Stück, den 2. August 1780.

[3]) Nr. LVIII und LIX, den 21. und 25. Juli 1780.

Berichtigungen einzeln abdrucken lassen, so hätte er den Dank des Publikums verdient . . . man kann unstreitig theils viel feuriger, theils viel launigter übersetzen als Eschenburg, der nach seiner Kälte nur kritische Schriften übersetzen sollte . . . wir haben in der Vergleichung mit dem Original uns freylich oftmals wundern müssen, wie Eschenburg solche Fehler hat machen können. Wir überlassen es ihm, sich zu rechtfertigen . . . Eckert und Eschenburg verhalten sich beym Shakespeare wie Mauvillon und Heinse beim Ariost[1]) . . . Es sollten Lichtenberg, Goethe und Herder sich vereinigen, uns einen Shakespear zu geben, wo man es ganz vergässe, eine Übersetzung zu lesen. — Unanständig ist die Drohung, mit welcher Herr Eckert schliesst."

Nicht lange liess jetzt Eschenburg mit der erwarteten Erklärung auf sich warten. Im 10. Stück des „Deutschen Museum" (Oktober 1780), im 82. Stück der „Gothaischen gelehrten Zeitungen" (S. 678, 11. Oktober 1780) und in einigen anderen Tagesblättern erschien eine „Anzeige", die kategorisch erklärte, „der grösste Theil dieser vorgegebenen Verbesserungen, und oft mehr als schulmeisterlich Zurechtweisungen" seien „offenbare Schikane". „Gelinder weis ich das Verfahren nicht zu benennen, wenn man andere, meistens von Theobald oder Warburton willkürlich erfundene und vorgeschlagene Lesearten des Originals zu Grunde legt, und mir, der ich diese Konjekturen gar wohl kante, aber lieber dem ältern, richtigern Text folgte, und die Leser nicht bei jeder Stelle mit Rechtfertigung darüber aufhalten wolte, wenn man mir nun diese Abweichungen als Fehler, Unverstand und Unsinn aufbürden will . . . Eine umständliche Erörterung dieser ganzen Sache ist hier nicht

[1]) Heinse hatte Mauvillons angefangene Übersetzung des Orlando furioso (Lemgo 1777. 1. Teil) im „Deutschen Merkur" 1777, Heft 4, St. 145 ff., besprochen.

der Ort; ich behalte sie mir vor, und werde dann auch den Besitzern und künftigen Käufern der Zürcher Ausgabe die nöthigen Verbesserungen selbst mittheilen.“[1])

Diese umständliche Erörterung erschien 1782 als Anhang zum 13. Band der Gesamtausgabe mit dem Titel: „An das Publikum wegen des in Mannheim veranstalteten Nachdrucks des deutschen Shakspeare“ und dem Motto: Suus cuique attributus est error. Catull. Von Seite 461—516 wird in drei verschiedenen Abschnitten, bis 476 ohne besondere Überschrift in allgemeiner Weise gehandelt, von 476—502 folgt eine „Ablehnung der meisten vorgeblichen Verbesserungen in der unrechtmässigen Ausgabe des deutschen Shakspear“, von Seite 503—516 bilden eine Anzahl „Verbesserungen für die Besitzer der rechtmässigen Ausgabe des deutschen Shakspear“ mit dem Motto . . . neque enim bene facta maligne detrectare meum est, Ovid., den Schluss, welcher Spruch schon darauf deutet, dass die meisten dieser Verbesserungen einfach von Eckert übernommen sind. In der allgemeinen Einleitung giebt Eschenburg kurz Nachricht, dass er selbst aufgefordert worden

[1]) Zu dieser Erklärung Eschenburgs bildet eine Anzeige Herders im „Neuen Teutschen Merkur vom Jahre 1803“ (III. Band, 9. Stück, September) eine Parallele. Dieselbe ist wieder abgedruckt im 24. Band der Suphanschen Gesamtausgabe S. 581, 582. Ich möchte nur folgende Sätze besonders hervorheben: „Ein Herr Buch- und Kunsthändler in Süddeutschland erweist mir die Ehre, eine Sammlung und Herausgabe meiner Schriften besorgen zu wollen, die er dem Publikum für 2 Kreuzer den Bogen anbietet. Ich warne das Publikum vor dieser unverschämten Dieberei . . . . . Falls er einen Helfershelfer bei der Hand hätte, welcher Gelehrte wäre schamlos genug, bei Lebzeiten des Autors ihm vorgreifen zu wollen und die Hand an eine Arbeit zu legen, die der Verfasser durchaus allein besorgen kann.“ —

Dass Lessing im 17. Litteraturbrief von Gottsched sagt: „Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder sind wahre Verschlimmerungen“, ist wohl nur als eine zufällige Ähnlichkeit anzusehen.

ist, für den Nachdruck Verbesserungen einzusenden, dieses von einem Hofrat Beeke in Mannheim, einem Mitglied der Gesellschaft zur Herausgabe der Schriften ausländischer schöner Geister, an ihn gestellte Ansinnen jedoch mit Rücksicht auf seine Verleger nachdrücklichst abgelehnt habe. Hierauf wird das seinerzeit von den Züricher Verlegern prahlerisch ausgesprochene Lob bescheiden zurückgewiesen — dies musste schon oben bemerkt werden —, und dann wendet sich Eschenburg gegen den Feind selbst. Nach einer persönlichen Bemerkung, die von den Beziehungen, oder vielmehr von der entstandenen Feindschaft zwischen Beeke und Eckert handelt, folgt eine lange Verteidigung der Johnsonschen Ausgabe verbunden mit dem Vorwurf, dass Eckert nur an Pope-Warburton sich habe genügen lassen. Hieran schliesst sich eine Entschuldigung wegen der vielen von Wieland übernommenen Fehler: „Wären sie dadurch völlig meine Fehler geworden, dass ich sie bei der Durchsicht und Umarbeitung übersah? — Wohl! so sind von nun an alle noch übrig gebliebenen Fehler meiner Übersetzung, die Herr E. in seinem Nachdruck nicht geändert hat, nicht mehr meine, sondern seine Fehler!“ Dieser auf recht schwachen Füssen stehende Schluss giebt zu dem freimütigem Bekenntnis Anlass, dass noch manche Irrungen in der Übersetzung sich befänden, dass aber eine völlig fehlerfreie Übersetzung des „so originalen“ Dichters keiner zu liefern sich getrauen könne. Auf den letzten Seiten dieses ersten Abschnitts geht Eschenburg auf die Art der Verbesserungen des Nachdrucks ein, weist auf die nachfolgende kritische Widerlegung hin und schliesst mit einer sehr sonderbar anmutenden Behauptung: „Nun hoff' ich, wird man einsehen, dass meine Erklärung in der vorläufigen Erinnerung wieder Herrn E.'s Schrift nicht zu voreilig oder zu prahlerisch gewesen ist, dass wirklich bei den meisten getadelten Stellen . . . kein andrer Grund des Tadels

sey, als Verschiedenheit der Lesearten; und dass die, denen ich folgte, meistentheils die bessern und vorzüglichern gewesen sind. Dadurch wird nun freylich die Anzahl der wirklichen Verbesserungen, die am Ende nicht viel über zweyhundert betragen wird, gar sehr verringert.“ Über diese Naivetät hatte Eckert allerdings Grund zu spotten, es ist wirklich unglaublich zu sehen, wie Eschenburg auf der einen Seite von der Schamlosigkeit der Verbesserungen spricht, auf der andern Seite aber doch zweihundert als berechtigt anerkennt.

So konnte Eckerts letzte Entgegnung, die er an den Anhang seines letzten, des ein- und zweiundzwanzigsten Bandes stellte,[1]) mit dem Titel: „Auf Herrn Eschenburgs Vorrede zum dreyzehnten Band seiner äusserst fehlerhaften Übersetzung der Werke Shakspears, in Zürich, von Hrn. Orell, Gessner und Füssly verlegt“, und dem Motto „Parturiunt montes, nascitur ridiculus mus“ versehen, von stolzer Höhe herab sprechen. Der Ton dieser 24 Seiten ist allerdings so ironisch, und macht Eschenburg so lächerlich, dass Überwindung dazu gehört, diese Einleitung samt den in eitler Selbstbespiegelung angeführten und abgedruckten Anerkennungen bis zum Schlusse durchzulesen. Es wird vollständig genügen, zwei der Hauptstellen aus ihrem Zusammenhang zu reissen und hier als Beispiel zu erwähnen, während eine kurze Übersicht den sonst etwa erwähnenswerten Inhalt andeuten mag. Die ersten Seiten drehen sich um das hochtrabend vorgebrachte Bekenntnis: „Ich verspreche jede Belehrung, jede Zurechtweisung, die mit Gründen begleitet ist, mit Dank anzuerkennen, wenn Sie mir auch sie im Angesichte der ganzen gelehrten Welt sagen.“ Nachdem dann weiter ausgeführt wird, dass Eschen-

[1]) Sie erschien auch gesondert im Pfälzischen Museum. Mannheim. Im Verlage der Herausgeber der ausländischen schönen Geister. 1783. 1. Heft, S. 87—102.

burg eine solche Belehrung überhaupt nicht zu geben vermöge, folgt der vernichtende Streich: „Eine weit grössere Anzahl meiner Verbesserungen billiget Herr E. völlig und sagt den Besitzern seiner Übersetzung ganz zuversichtlich: Streicht aus und leset hierfüro so und so u. s. f. Schade, dass dieses auf eine Art geschieht, bey der sich seine Verleger und Freunde wahrlich nicht freuen, sondern schämen werden . . . Es wird mir eng ums Herz, wenn ich einen schätzbaren Mann von guten Eigenschaften, von Gelehrsamkeit und schönen Talenten sehe, der sich wie ein Wurm krümmet, wenn ihn innerliche Überzeugung zwingt, seine Irrthümer einzusehen und der Wahrheit zur Steuer dieselben öffentlich zu bekennen. O! warum nicht tausendmal lieber de bonne grace.“ In dieser mitleidigen Verhöhnung geht es einige Zeit fort, verschiedene Beispiele werden herangezogen, um nochmals Eschenburgs Fehler zu bezeichnen. „Muss man sich denn zu solchen Kleinigkeiten herunter lassen, um einen Mann, wie es Herr Eschenburg ist, zu überzeugen? Ist diess das Schicksal seines englischen Sprachlehrers gewesen, und hat's der Mann mit Hiobs Geduld ausgehalten — O! so verdient er nach seinem Tode wie ein Märtyrer kanonisiert zu werden.“ Nach diesem Ausruf können wir, wenn wir nur Eckert und Eschenburg mit Beziehung auf die Übersetzung Shakespeares im Auge haben, beruhigt das Buch fortlegen, einer noch gröberen Tonart ist es unmöglich sich zu befleissigen. In der That beschäftigen sich auch nur mehr wenige Seiten mit der Person des Braunschweiger Herausgebers. Ganz unvermittelt stossen wir auf einen Angriff, der sich auf Ebert und seine Übersetzung der Joungschen Nachtgedanken richtet. Und zum Schlusse folgt — zum Beweis der allgemeinen Beachtung und Anerkennung, deren sich der Verfasser und seine Übersetzungskunst erfreuen — gar der Abdruck eines Anerkennungsschreibens, nicht etwa von Seite

einer Universität, einer Akademie, oder eines besonders namhaften Gelehrten, sondern ausgestellt von der Hand eines bayerischen Militärs, Freiherrn von Harold, der sich in seinen Mussestunden mit Übersetzungen Ossians beschäftigte.[1]) Mit der energisch ausgesprochenen Abwehr, den Hofrat Beeke nicht zu kennen, setzt Eckert seinen Namen unter das ihm wenig zur Ehre gereichende Machwerk.

Es war das letzte Mal, dass Eckert seine Stimme erhob, um, Verteidigung und Angriff vereinigend, Eschenburg gegenüber zu treten. Ob er von der Kritik in Schulz und Erbsteins „Almanach der Belletristen“[2]) Kenntnis gehabt hat, wissen wir nicht, jedenfalls würde er sich aufs höchste darüber erzürnt haben. An die allzu skizzenhaft hingeworfene Charakteristik Eschenburgs schloss sich folgender Zornesausbruch gegen den Nachdrucker, der in seiner Form unterhaltend, seinem Inhalt nach unberechtigt ist: „Wir haben ja eine neue Ausgabe, die Eschenburgs Fehler verbessert! O die Sünder, die eine verbesserte Ausgabe versprochen, kein Englisch verstanden und ebenso wenig Teutsch konnten, sich bei den unbedeutendsten Kleinigkeiten aufhielten. Wer sieht nicht, dass es blos auf Gaunerei angesehn war! Den ehrlichen Schweizern, die ihr Shakespear so vieles Geld kostet, solchen Schaden zuzufügen, und das ganze Publikum zu hohnekken! Pfui,

[1]) Vgl. Goedeke, Grundriss IV, 106, VI, 450.

[2]) Almanach der Belletristen und Belletristinnen fürs Jahr 1782. Ubietea bey Peter Jobst Edlen von Omai, Königl. Hofbuchhändler und Buchdrucker. Der Verfasser war Joachim Christian Friedrich Schulz, der Verleger Himburg in Berlin (vgl. Goedeke, Grundriss IV, 354). Die erwähnte Charakteristik Eschenburgs ist zu finden S. 43—45. Im gleichen Bande (S. 63) begegnen wir einer gelungenen Charakteristik Goethes, die folgendermassen beginnt: „Der deutsche Shakespear? Das wird er selbst nicht sein wollen; aber etwas mehr als andere Männer in seinem Fach ist er .... Er ist der Lieblingsschriftsteller unserer Nation ...“

die elenden, geldsüchtigen Leute! die nicht eine Ader Schaam an sich haben! Nasenstüber unter den Augen der ganzen Welt verdienten sie!“ Ähnlich lautet eine Kritik in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“,[1]) deren Verfasser sich jedoch ebenso wenig wie Schulz über den wirklichen Wert der Eckertschen Verbesserungen orientiert zu haben scheint, da er nur auf Grund der Eschenburgschen Abwehr sein Urteil bildet: „Was soll man von der Schaamlosigkeit dieser Männer sagen, die öffentlich Nachdruck treiben, sich für Gelehrte ausgeben, und betitelt sind: Hofrat Beeke und Professor Eckert in Mannheim.“

Als die letzterwähnte Verurteilung seiner Thätigkeit erschien, war Eckert bereits seit mehr als einem Jahre gestorben. So war es Eschenburg allein überlassen, den Kampf fortzuführen. Er veröffentlichte im Jahre 1787 einen dicken Oktavband „Über W. Shakspeare“,[2]) in dessen neuntem Abschnitt er ein Verzeichnis der Umarbeitungen, Nachahmungen und Übersetzungen Shakespearischer Schauspiele giebt. Der dritte Teil dieses Abschnitts beschäftigt sich mit den deutschen Übersetzungen, zuerst mit der Wiedergabe des Julius Cäsar von Wilhelm von Bork,[3]) dann sofort in Worten höchster Begeisterung mit Wieland, um auf S. 509—523 des eigenen Schaffens zu gedenken. In dieser mehr als ausführlichen Behandlung musste auch die Thätigkeit Eckerts besprochen werden. Wenn wir lesen, dass Eschenburg es ruhig zu verschmerzen suchte, falls seine Bemühungen „auch zum Teil verkannt, und von

---

[1]) 65. Band, 2. Stück, 1786, S. 414 ff. (von Höpfner in Darmstadt).

[2]) Zürich, Orell, Gessner und Füssli. Mir lag nur die neue Auflage von 1806 vor.

[3]) [Caspar Wilhelm von Bork, Königl. Preuss. Staatsminister]: Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauer-Spiels von dem Julius Caesar. Aus dem Englischen Werke des Shakspear. Berlin 1741 (bei Haude); vgl. Genée a. a. O. S. 203.

Recensenten wenig oder gar nicht berührt wurden", wenn eine ganze Seite von Dank für Wielands Anerkennung überfliesst, so sind wir einer sich daran anschliessenden Berücksichtigung der eigenen Fehler und des uns hier vor Augen kommenden allmählich bekannten Stiles schon vorher gewiss. Es wurde bei der Beurteilung von Eschenburgs Thätigkeit im Beginn des zweiten Abschnitts dieser Darstellung bereits die Stelle citiert: „mich auf die vielen noch zurückgebliebenen Fehler aufmerksam zu machen, bedurfte es wahrlich keines Gabriel Eckerts". Dass diese Äusserung einem schwer beleidigten Gefühl entsprang, obwohl wenige Seiten vorher von absoluter Gleichgültigkeit die Rede war, erhellt aus den daran anschliessenden Sätzen, die aus dem Grunde nicht übergangen werden dürfen, als in ihnen auch von der starken Verbreitung des Mannheimer Shakespeare berichtet wird: „Verdank es ihm (Eckert) das Publikum, wenn es kann, und mehr noch den saubern Herren, die ihn verdungen hatten, dass ich durch den so starken und geflissentlichen Vertrieb ihres Nachdrucks bisher ausser Stande gesetzt wurde, eine ganz umgeänderte, des Originals würdigere Ausgabe des deutschen Shakspeare zu liefern, wozu ich schon seit geraumer Zeit beträchtliche Materialien im Vorrath hatte, und dass ich in meiner gegenwärtigen Lage, auch beym etwa bald eintretenden Bedürfniss einer neuen Ausgabe, zu der gewiss sehr mühsamen Ausführung derselben nach meinem ganzen Plan, schwerlich mehr Musse und Kräfte aufzusparen hoffen darf (S. 513)."

Aus diesen Worten lässt sich klar erkennen, dass Eschenburg trotz seiner Beteuerung des Gegenteils seiner Verstimmung nicht Herr zu werden vermochte. Als aber die Aufforderung an ihn gelangte, die neue Auflage ebenfalls herauszugeben, folgte er ihr willig, obwohl es vielleicht nur an seinem Festhalten gelegen ist, dass nicht Schlegels

Übersetzung als „verbesserte“ Eschenburgs in Zürich erschien. Thatsache ist, dass Schlegel an Böttiger das Ersuchen stellte, mit Gessner durch Wielands Vermittelung die Unterhandlung einzuleiten.[1]) In dem ersten der von ihm an Böttiger gerichteten Briefe lesen wir: „Ehe von meiner poetischen Übersetzung die Rede war, war es H. Eschenburgs Absicht, eine neue verbesserte Ausgabe seiner prosaischen zu veranstalten. Er sagte mir zwar, als ich ihn in Braunschweig darüber sprach, er habe diess nunmehr gänzlich aufgegeben . . . Ist keine zweyte Ausgabe der Eschenburgischen Übersetzung zu erwarten, so . . . (es folgen die von Schlegel gestellten Bedingungen).“ Als Gessner die Übernahme des Verlages ablehnte, übergab Schlegel seine Arbeit Unger in Berlin, wo der erste Band im Frühjahr 1797 erschien. Im Mai sandte er denselben von Jena an Eschenburg nach Braunschweig, von einem Briefe begleitet, der Anfang Juni erwidert wurde. In diesem letzteren Schreiben wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass nur auf entschiedenes Drängen der Verleger die Arbeit zur neuen Auflage aufgenommen worden sei, aber als eine Kritik in der „Allgemeinen Litteraturzeitung“ der neuen Arbeit mehr Verehrung entgegenbrachte als der

[1]) Vgl. hierzu und zu dem folgenden: Briefe von August Wilhelm Schlegel an Böttiger im Archiv für Litteraturgeschichte III, 152 ff., von Schlegel an Eschenburg im Anhang von M. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare, von Eschenburg an Schütz in C. G. Schütz, Darstellung seines Lebens u. s. w., herausgegeben von seinem Sohne. Halle 1835. 2. Band, S. 284, 285. Über Wielands Stellung zu dieser neuen Auflage Eschenburgs und gegen Schlegel vgl. Bernh. Seuffert, Wielands, Eschenburgs und Schlegels Shakespeare-Übersetzungen. (Archiv für Litteraturgeschichte. 13. Band, S. 229—332.) Hier wird auch auf einen Brief von Wieland in Zollings „Heinrich von Kleist in der Schweiz“ (Stuttgart 1882) S. 122 hingewiesen. — Die Beziehungen Schlegels zu Eschenburg hier ausführlich zu erläutern, lag nicht in der Absicht des Verfassers.

umgearbeiteten alten, brach die gekränkte Stimmung heftig wieder durch: „Es sollte mich fast reuen, die neue, zwanzig Jahr hindurch vorbereitete, Ausgabe übernommen zu haben, wenn ich wüsste, dass ihre Erscheinung mehr solche einseitige und gehässige Parallelen, und — was einem rechtlichen Manne noch empfindlicher ist — mehr solche schiefe und schielende Komplimente veranlassen werde.“ So schreibt er am 24. November des gleichen Jahres an Schütz. Das Unerwartete der Aufforderung seitens der Verleger wurde auch im Vorwort zum ersten Bande der neuen Auflage betont, deren erster Band 1798, deren zwölfter und letzter 1806 bei Orell, Füssli & Cie. in Zürich erschienen. In diesem Vorwort wurde der Mannheimer Shakespeare nur kurz berührt: „Der, obgleich wenig wohlfeilere Nachdruck hatte sich überall verbreitet.“

Eschenburg hatte mit seinen Ahnungen, die er in dem erwähnten Brief an Schütz andeutet, nur allzu recht. Schillers Bemerkung in einem Briefe an Goethe (7. Dezember 1799): „Den Werth, welchen Eschenburg seiner neuen Ausgabe Shakespeares nicht gab, wird nun wohl Schlegel der seinigen zu geben nicht zögern“, ist bezeichnend für die Anschauung, mit welcher man die beiden Werke miteinander verglich. Wohl fand sich noch einmal ein Kritiker, der die Bestrebungen, die Arbeit des alternden Braunschweiger Gelehrten zum Himmel erhob. Mit Recht konnte ein Ausspruch folgenden Inhalts in der „Allgemeinen Litteraturzeitung“ [1]) Platz finden: „Seit der Erscheinung dieser (der ersten) Eschenburgischen Ausgabe nahm die Kenntnis Shakespeares, die wahre Würdigung desselben, und sein Einfluss auf unsre Dichtkunst und unsren Geschmack sichtbar zu.“ Die Berechtigung zu einem derartigen Lob kann auch heute nicht geleugnet werden. Aber

[1]) Nr. 176, 5. Junius 1798.

neben dem glänzend emporsteigenden Stern Schlegels erblasste der Ruhm Eschenburgs mehr und mehr. Während Schlegels Arbeiten, ergänzt durch das Wirken von Baudissin und Tiecks Tochter Dorothea, einer nach und nach allgemein werdenden Verehrung sich erfreuen konnten, sank die prosaische Wiedergabe auf die Stufe rein litterarhistorischen Wertes herab. Fast vereinzelt steht Heines Bevorzugung da[1]): „Eine Übersetzung in Prosa, welche die prunklose, schlichte, naturähnliche Keuschheit gewisser Stellen leichter reproduziert, verdient gewiss den Vorzug vor der metrischen", aber aus den zahlreichen Schriften der letzten Zeit lassen sich wohl anerkennende,[2]) im allgemeinen jedoch nur solche Urteile anführen, die dem seinerzeit erwähnten Wort von Gervinus nachgebildet lauten: „Eschenburgs Übersetzung ward eine Vorarbeit für Schlegel."

Indem die beiden Werke zur gleichen Zeit dem deutschen Volke dargeboten wurden, das eine in neuer, das andere in umgearbeiteter Fassung, immerhin aber stets eine Pause zwischen das Erscheinen der einzelnen Bände fiel, kann der gegenseitige Einfluss der metrisch gebildeten, zum erstenmal veröffentlichten Bearbeitung, und der zweiten Auflage der prosaischen Darstellung, deutlich bemerkt werden. Während dies schon mit Rücksicht auf die verschiedenartige Behand-

---

[1]) Shakspeares Mädchen und Frauen. Sämtliche Werke, herausgegeben von Elster. Bd. V, S. 384. 385.

[2]) Besonders F. Th. Vischer (Shakespeare-Vorträge I, 197): „Eschenburgs Werk ist doch eine höchst achtungswerte Leistung. Und in Richard III., da hat es ihn doch erfasst; — das ist interessant — das ungeheuer Grosse in dieser Tragödie hat ihn genötigt, in Jamben zu dichten. — So kam nun dieses Versmass nach Deutschland", ferner A. Fresenius (Shakespeares Timon von Athen auf der Bühne im Shakespeare-Jahrbuch XXXI, S. 117): „Eschenburgs Übersetzung sei Jedermann, namentlich dem Schauspieler zum Studium seiner Rollen empfohlen."

lung der Sprache bei Eschenburg nur im Sommernachtstraum sich bestimmt feststellen lässt,[1]) ist es unschwer nachzuweisen, dass Schlegel stets die erste Auflage Eschenburgs zu Rate gezogen hat. Es ist nicht die Aufgabe dieser Darstellung, eine Frage kurz zu streifen, zu deren genauer Behandlung fast jede Seite des Textes herbeigezogen werden müsste. Von der Richtigkeit dieser Behauptung wird ein bescheidener Schimmer uns zu Teil werden, wenn wir uns mit der weiteren Frage befassen, ob nicht vielleicht auch unser „Mannheimer Shakespeare" einen Anteil an Schlegels Übersetzung gehabt habe. Aber nur dann können wir auf das Bestimmteste versichern, dass Schlegel die sämtlichen Verbesserungen Eckerts gekannt hat, wenn eine der wichtigeren, von Eschenburg aber nicht anerkannten Änderungen bei ihm sich vorfindet. Ein wirklich schlagendes Beispiel liegt jedoch nicht vor. Wenn Schlegel im Anschluss an Eschenburg im 3. Akt des Sturm Sebastian die Worte: „Ein lebend Puppenspiel (a living drollery III, 1. 21)" in den Mund legte, brauchte er nicht zu wissen, dass Eckert diese Übersetzung vorgeschlagen hatte. An allen denjenigen Stellen, wo er im Gegensatz zu Eschenburg mit dem Wortlaut des Nachdrucks übereinstimmt — im ganzen lassen sich dreizehn erwähnen —, liegt die Vermutung nahe, er habe einfach dem englischen Text sich angeschlossen. Ebenfalls im dritten Akt des Sturm weint Miranda Freudenthränen, als Ferdinand ihr seine Liebe erklärt: „Ich bin eine Thörinn, ich weine über das, was mich freut (I am a fool to weep at what I'm glad of, Sturm III, 1. 73. 74)." Hier hatte Eschenburg gesetzt: „Bin ich nicht (2. Aufl.: Ich bin wohl) eine Thörinn, dass ich über das weine, was ich doch so erfreut (2. Aufl.: froh) bin zu hören", während Schlegel in genauer Befolgung des Textes schrieb: „Ich bin

[1]) Vgl. Bernays a. a. O. S. 44, Anm. 26.

thöricht, zu weinen über etwas, das mich freut.“ Hieraus kann ebenso wenig ein Beweis geschlossen werden, wie aus den Worten Glosters im dritten Teil Heinrichs VI. Hier sagt dieser von Warwick: „Machte er den Spass wider seinen Willen (V, 1. 30: Or did he make the jest against his will).“ Eschenburg hatte ihn nur sagen lassen: „Hat er sich wider seinen Willen versprochen“, Schlegel liess das „jest“ des Textes nicht fallen: „Spasst er wider seinen Willen.“ Noch eine dritte kleine Stelle sei genannt. Sie findet sich im Sturm. Prospero enthüllt der Tochter das vergangene gemeinsam gelittene Unglück: „Jetzt komm' ich zur Hauptsache (I, 2. 169: now I arise)“. So hatten Wieland und Eschenburgs beide Auflagen frei den Übergang zum folgenden gebildet. Eckert und wörtlich Schlegel folgten der übertragenen Wendung nicht, sondern blieben bei dem einfachen „Jetzt erheb' ich mich“. Alle diese Kleinigkeiten sind nicht im stande, für die thatsächliche Benutzung des Mannheimer Shakespeare durch Schlegel den Beweis zu liefern.[1]) Auch Baudissin und Tiecks Tochter Dorothea, welche unter der Leitung Tiecks das von Schlegel aufgegebene Werk fortsetzten, scheinen nicht mit Eckerts Verbesserungen vertraut gewesen zu sein. Genau wie vorhin lassen eine Anzahl gleichlautender Stellen — im ganzen fünfundzwanzig — beim ersten Durchlesen die Möglichkeit einer Vorlage als begründet erscheinen, doch wird stets die Vergleichung des englischen Textes diesen Gedanken wieder zurückweisen. Kein einziger längerer Satz, nur einzelne Worte können angeführt werden. Wenn zufällig das Lustspiel „Gleiches mit Gleichem“ fünf solcher Übereinstimmungen bietet, müssen wir den Grund hierfür nur darin suchen, dass Eschenburg hier ganz offene Fehler

[1]) Die weiteren Stellen sind: Sturm II, 2. 144. 189; IV, 1. 216; Kaufmann von Venedig I, 1. 44; 2. 73; 3. 138; II, 633; Richard II., I, 3. 298; Romeo und Julie I, 1. 120; Hamlet I, 173.

gemacht hat, Baudissin dieselben richtig als solche erkannte und, da sein Streben ebenfalls auf möglichst genaue Beibehaltung des Textes ging, ein eben deshalb im Mannheimer Shakespeare zu findendes Wort selbständig einsetzte. Die kurze Besprechung einiger dieser Ähnlichkeiten wird ein deutlicheres Bild geben, als eine langausgedehnte Beweisführung es vermag. Gleich zu Beginn des eben genannten Stückes lehnt der Herzog die Absicht Angelos, ihn zu begleiten, bei Eschenburg und Wieland mit dem Bemerken ab: „Wir können keinen Augenblick länger verziehn (I, 1. 63: thy haste may not admit it).“ Der Nachdruck änderte „Meine Eile lässt es nicht zu“, und Baudissin schrieb „Die Eil' erlaubt es nicht“. So auch in der nächsten Scene. Lucio sagt zu dem zweiten Edelmanne: „Du betest wie jener andächtige Seeräuber, der mit den zehn Geboten zu Schiffe ging, aber aus der zweyten Tafel eins auskratzte (I, 2. 6—8: scraped one out of the table).“ Aus der zweiten Tafel? Es ist sonderbar, dass Eschenburg Eckerts berechtigte Änderung „eins aus der Tafel kratzte“ nicht übernahm. Baudissins „das eine aber aus der Tafel auskratzte“ ist daher nur eine wörtliche Übersetzung. Im zweiten Akt des gleichen Stückes sagt Isabella: „O! das Gesetz ist allzu gerecht, wiewohl auch sehr strenge. Ich habe also keinen Bruder mehr (II, 2. 41. 42: O just but severe law. I had a brother, then).“ Viel prägnanter bildete Eckert: „O gerechtes, aber strenges Gesetz! Ich hatte also einen Bruder.“ Noch besser gelang die Übertragung Baudissin: „O gerecht, doch streng! — So hatt' ich einen Bruder.“ [1]) Während diese Stellen sämtlich nicht genügen,

[1]) Weitere Stellen: Gleiches mit Gleichem I, 4. 6. 15; IV, 2. 160; Lustige Weiber III, 1. 14; 2 Veroneser IV, 1. 3; Antonius und Cleopatra I, 2. 19; Titus Andronikus IV, 4. 64; V, 2. 91; Timon von Athen I, 1. 212; III, 5. 50; IV, 3. 115; Othello II, 1. 210; III, 3. 186.

einen sicheren Beweis für die Benutzung des Nachdrucks und seiner Verbesserungen durch Baudissin oder Dorothea Tieck zu erbringen, sind zwei aus Eschenburgs Übersetzung übernommene Fehler wohl verwendbar, ein „Nein“ als Antwort auf die mehrfach gestellte Frage zu verteidigen. Wir konnten die eine dieser beiden Stellen schon als Zeichen von Eschenburgs Leichtfertigkeit bei der Durchsicht der Werke „Cymbeline“ und „Heinrich VIII.“ anführen, zugleich Eckerts richtige Änderungen gegenüberstellen.[1])

Da „Cymbeline“ Dorothea zur Bearbeitung zugefallen war, „Heinrich VIII.“ schon früh von Baudissin übertragen wurde, wird für die beiden Zöglinge Tiecks die Frage, ob sie Eschenburgs Übersetzungen ohne die Verbesserungen verwendet haben, leicht gelöst. Eschenburg hatte die Worte des Posthumus (Cymbeline V, 3. 53—55) gegeben: „Du bist eher dazu gemacht, dich über das zu wundern, was du hörst, als selbst etwas auszuführen (you are made Rather to wonder at the things you hear Than to work any)“, anstatt „als selbst Wunder zu thun“. Der Auffassung der Züricher Ausgabe blieb Dorothea treu: „Ihr staunt wohl lieber, hört ihr Von Thaten, als ihr selber welche thut.“ Hertzberg erst beseitigte den verzeihlichen Irrtum, wenn überhaupt von einem solchen die Rede sein kann, und schrieb[2]): „Ihr scheint ein Mann, den eher das verwundert, was er hört, Als dass er Wunder thut.“ In

---

[1]) Vgl. S. 49.

[2]) Auch Voss und Philipp Kaufmann haben hier wie Eschenburg = Dorothea übersetzt. Diese Stelle ist die einzige, wo ich der zweifelhaften Auffassung wegen in ihren Übersetzungen nachträglich nachzusehen mich entschloss. Die Unterscheidung ist hier schwierig, trotzdem erscheint mir die freiere Wahl Eckert = Hertzbergs als die richtigere.

Heinrich VIII. übersetzte Baudissin Buckinghams Dank folgendermassen: „Entfernen will ich mich Nach eurem Wort“, wo es heissen soll „Ich bin euch dankbar, will nach eurer Vorschrift auch wandeln (I, 1. 149—151 I'll go along by your prescription)“. So lesen wir in Hertzbergs Übersetzung, wie in der Gabriel Eckerts, während Baudissin offenbar auf Eschenburg gefusst hatte.

Bei den gemeinsamen Beratungen in Dresden ist also der Mannheimer Shakespeare wohl ebenso wenig aufgeschlagen worden, wie dreissig Jahre vorher im Studierzimmer Schlegels in Jena. Dafür wurde ihm die Ehre zu teil, Schiller bei seiner Bearbeitung des Macbeth als Grundlage dienen zu können.[1]) Schiller bestellte sich den „Frankenthaler“ Nachdruck in einem Briefe, den er am 15. Dezember 1797 an Cotta richtete.[2]) Diese Bestellung ist jedenfalls

[1]) Über diese Bühnenbearbeitung des Macbeth im allgemeinen giebt Albert Kösters treffliches Buch „Schiller als Dramaturg“ so ausführliche Nachrichten mit genauer numerischer Angabe der einzelnen Stellen, dass ich mich bei meiner Darstellung nur mit dem Notwendigsten zu befassen brauche. Über Eckert insbesondere vgl. S. 302, Anm. 106.

[2]) Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta, herausgeg. von Vollmer. S. 276. In der Anmerkung wird versehentlich Eckert Eckart genannt (so auch Genée), der ebenfalls von Vollmer herausgegebene 13. Band der historisch-kritischen Ausgabe hat richtig Eckert. W. Th. Lowndons Bibliographers manual VIII, London 1863, S. 2345 schreibt bei der Erwähnung des Mannheimer Shakespeare: (see letter of Schwan [the Mannheim publisher] to Schiller, published in Schillers letters, Berlin 1858). Ausser Hempels zweiter Ausgabe (Wien 1857, 1858) sind im erwähnten Jahr keine Briefe veröffentlicht worden. In den 1859 erschienenen „geliebten Schatten“ steht ebenfalls kein Brief Schwans an Schiller, jedoch eine Antwort, die Schiller am 2. Mai 1788 an Schwan richtete, in welcher Eckert oder der Mannheimer Shakespeare nicht erwähnt werden. Jonas bemerkt (Schillers Briefe Bd. 2, S. 438) hier ausdrücklich: „Schwans Brief ist unbekannt.“ — Nach dieser Notiz scheint also Schwan Schillers Aufmerksamkeit auf den Mannheimer Shakespeare gelenkt zu haben.

als Zeichen dafür aufzufassen, dass doch einmal anerkennende Worte über Eckerts Arbeit gesprochen wurden,[1]) sonst würde wohl Schiller sich nicht dazu entschlossen haben, ihn ausdrücklich für seine Arbeit kommen zu lassen, wo er die Ausgabe von Wieland ja besass.[2]) Immerhin scheint er mit beiden wenig zufrieden gewesen zu sein, ein Billet an Goethe (2. Februar 1800) kündet: „Seitdem ich das Original von Shakespeare mir von Frau von Stein habe geben lassen, finde ich, dass ich wirklich besser gethan, mich gleich anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen." Diese berechtigte Rücksicht auf den Text des Originals hielt aber Schiller nicht ab, die ihm vorliegenden Verbesserungen, welche der zwölfte Band des Nachdrucks darbot, und die Arbeiten der Vorgänger stets im Auge zu behalten.[3]) Im ganzen hat Macbeth nur zu wenigen Änderungen Anlass geboten. Ob diese Verbesserungen in der neuen Auflage von Eschenburg angenommen wurden, ist hier nicht notwendig festzustellen, da der fünfte Band derselben, welcher am Schluss Macbeth enthält, erst 1801 erschien, Goethe aber schon am 3. April 1800 die durchmusterten letzten Seiten an Schiller zurücksandte. Es konnte dem letzteren höchstens

[1]) Vgl. J. G. Grubers „Wieland" (Leipzig und Altenburg, 1. Teil, 1815, S. 135): „Ein gewisser Gabriel Eckert gab diese Übersetzung (Eschenburgs) als eine Art von Nachdruck, jedoch nicht ohne verschiedene Verbesserungen, zu Mannheim heraus."

[2]) Dies wissen wir schon aus dem Brief an Mathisson. Briefe, herausgeg. von Jonas, III, 479. — Der „Macbeth" steht im 6. Bande dieser Übersetzung.

[3]) Eine Anzahl von Stellen, die von Eschenburg übernommen sind, führt Schleiermachers Kritik an (wieder abgedruckt in „Aus Schleiermachers Leben", herausgeg. von Dilthey, Berlin 1863, S. 540ff.).

aus dem Anhang zum 13. Bande bekannt sein, dass Eschenburg von den sieben vorgeschlagenen Änderungen Eckerts fünf, die wichtigsten zu übernehmen sich erlaubt hatte. Den noch übrigen beiden Stellen ist, obwohl die eine als ganz richtig, die andere zum mindesten nicht als falsch bezeichnet werden muss, auch Schiller nicht gefolgt. Von den Verschiedenheiten in Bezug auf Interpunktion oder sonstige Kleinigkeiten verdient nur ein Beispiel angeführt zu werden. Die Lady begrüsst den heimkehrenden Gemahl: „grösser noch durch das Prophetische: Heil dir, der einst (V. 577. I, 8. 52: Greater than both, by the allhail hereafter)", wo die Züricher Ausgabe hat „Heil dir dereinst". Wesentlich wichtiger als diese kleine vorweg genommene, zufällige Verschiedenheit sind die von Eckert absichtlich eingesetzten Korrekturen Eschenburgscher Fehler, die in Schillers Bearbeitung sich wiederfinden. Nach der entsetzlichen That, der Ermordung seines Herrn, ist Macbeth von Gewissensbissen gepeinigt, er wagt sich nicht mehr in die Nähe des Opfers, um die Dolche der Kämmerer mit Blut zu bestreichen, wie es die Lady ihm geheissen: „Ich geh' nicht wieder hin, ich erschrecke vor dem Gedanken, was ich gethan habe. Geh du wieder hin. Ich wag' es nicht (II, 2. 50—52: look on't again. I dare not)." Hier hatte Wieland richtig geschrieben: „Seht ihr dazu", Eschenburg aber einen falschen Sinn hereingebracht: „Bedenk' es noch einmal." Schiller folgte Eckert: „Geh du hinein. Ich wag's nicht (V. 1006)."

Zwei Änderungen stehen in der Unterredung Macbeths mit den Mördern nahe beisammen. Zwischen Macbeths Worten: „Ob ich gleich durch öffentliche Macht ihn aus meinem Gesichte vertilgen könnte", war ausgelassen „und nichts als meinen Willen als Ursache angeben könnte (III, 1. 119: And bid my will avouch it)". Schiller übertrug (V. 1670—1072): „Zwar steht's in meiner königlichen

Macht, Ihn ohne alle andre Rechenschaft, Als meinen Willen, aus der Welt zu schaffen.“ Die Mörder wollen Banquos Ermordung ausführen: „Wir sind entschlossen“ (138: we are resolved). Hier hatte Eschenburg „Ihr seid entschlossen“. In dem folgenden Gespräch Macbeths mit seiner Gattin hat Schiller das sealing night (III, 2. 46), was Eschenburg mit „blendender“, Eckert mit „dunkler Nacht“ gegeben hatte, schön umgebildet: „Steig' nieder, blinde Nacht (1774).“ Dies ist die eine Stelle, wo der Dichter seine eigenen Wege ging. Die andere findet sich noch im zweiten Akt, in der schon einmal erwähnten furchtbaren Scene, wo Macbeth von seiner That zurückkehrt. Er spricht über die Einzelheiten, über das kurze Erwachen der Kämmerlinge: „Auf ihre Furcht horchend, konnte ich nicht Amen sagen (II, 2. 28: Listening their fear, I could not say Amen).“ Schiller und vor ihm Eschenburg hatten die Worte „listening their fear“ auf das Vorhergehende bezogen. In der metrischen Bearbeitung des ersteren steht (V. 962—964): „. . . horchen auf die Gebärden ihrer Furcht. — Ich konnte nicht Amen sagen . . .“

Von den beiden letzten Versen, die bei Schiller von Benutzung des Nachdrucks zeugen, ist uns der eine bereits bekannt. Es ist das „zu Fuss“ (III, 3. 14), auf welche Weise Banquo zum Schlosse zu gelangen pflegt, was bei Eschenburg gefehlt hatte. Der andere findet sich im letzten Akt. Der Bote kündet das Nahen des Birnamwaldes. Macbeth droht, er werde ihn hängen lassen, falls er gelogen habe: „Sagst du die Wahrheit, so liegt mir nichts daran, wenn du mirs ebenso machst (V, 5, 40, 41: If thy speech be truth I care not if thou doest for me as much).“ Wieland hatte ganz richtig so übersetzt, Eckert brauchte diese Änderung nur von ihm zu übernehmen. Eschenburg hatte in ganz sinnloser Weise geschrieben: „Sagst du die Wahrheit, so weiss ich dir's eben keinen Dank, dass du

das thust.“ Schiller folgte Wieland und Eckert (V. 3279—81): „Sagst du die Wahrheit, nun so frag' ich nichts darnach, Ob du mit mir das Gleiche thust.“ Diese sieben sind die Hauptstellen, durch die sich Eckerts Ausgabe von der Züricher unterscheidet.

Bei dieser Bühnenbearbeitung des Macbeth durch Schiller gelangte der „Mannheimer Shakespeare“ zum letztenmal zur Verwendung. Ebenso wie über Eschenburgs rechtmässige Ausgabe, ging auch über ihn die Zeit hinweg, die Zeit, die in der Übersetzung Schlegels und der Tieckschen Zöglinge dasjenige fand, was die kritische Nachwelt zu finden nicht mehr im stande zu sein scheint. Sollte es wirklich dem neuen Jahrhundert vorbehalten sein, dem Unerreichbaren des Originals näher zu kommen als es der Wiedergabe gelang, die wir als eigensten Besitz der geistigen Bildung unseres deutschen Volkes betrachten können, so wird doch bei der neuen Übersetzung der gleiche Grundgedanke walten, der all die bisherigen zusammenhält. Es ist der Gedanke, dessen Vorhandensein wir trotz seiner unverzeihlichen anderen Fehler auch bei Gabriel Eckert gewahren: die Liebe zu einem deutschen Shakespeare

LITTERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
o. ö. Professor an der Universität München

UND **Dr. M. Frh. v. WALDBERG**
a. o. Professor an der Universität Heidelberg

XXVI. Heft

RUDOLF SCHOENWERTH

DIE NIEDERLÄNDISCHEN UND DEUTSCHEN BEARBEITUNGEN VON THOMAS KYD'S SPANISH TRAGEDY

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1903.

Die

niederländischen und deutschen Bearbeitungen

von

Thomas Kyd's

Spanish Tragedy

Von

Rudolf Schoenwerth.

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1903.

In tiefer Dankbarkeit und treuer Ergebenheit

Herrn Professor

Dr. Joseph Schick

gewidmet.

Inhaltsangabe.

I. Einleitung.

Seite.

Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy VII

A. das epische Fragment der Spanish Tragedy in Sicerams Übersetzung des Orlando Furioso.

§ 1. Sicerams Leben und Werke IX

§ 2. Vergleich zwischen Sicerams Bearbeitung und der Spanish Tragedy XII

B. Die beiden niederländischen dramatischen Bearbeitungen der Spanish Tragedy.

§ 1. A. v. d. Berghs Leben und Werke: Ieronimo, Polidoor, Andronicus XXV

§ 2. Das anonyme Drama Don Jeronimo; die verschiedenen Drucke desselben XXX

§ 3. Vergleich der beiden niederländischen Dramen unter sich und mit der Spanish Tragedy . XXXVI

C. Stielers Bellemperie.

§ 1. Beschreibung des Druckes XC

§ 2. Inhaltsangabe XCI

§ 3. Vergleich der „Bellemperie" mit ihrer Quelle . CVII

D. Ayrers Pelimperia; Vergleich mit den übrigen dramatischen Bearbeitungen der Spanish Tragedy. CXII

II. Texte.

Text von Sicerams Bearbeitung 1

A. van den Berghs Ieronimo 51

Don Jeronimo (anonym) 113

Anmerkungen 210

Einleitung.

Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy.

Es sind uns fünf Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy erhalten.

1. Jakob Ayrers Drama „Pelimperia", um die Wende des 16. Jahrdts. zu Nürnberg erschienen.
2. Ein Fragment der Sp. Tr., welches der Niederländer Everaert Siceram in seiner Übersetzung des Orlando Furioso einschaltete. Antwerpen 1615.
3. A. v. d. Berghs niederländisches Drama „Ieronimo", 1621 zu Utrecht veröffentlicht.
4. Ein zweites niederländisches Drama „Don Jeronimo", 1638 anonym zu Amsterdam herausgegeben und zwischen 1638 und 1729 häufig neu aufgelegt.
5. Caspar Stielers Drama „Bellemperie", 1680 zu Jena gedruckt und im Wesen eine blosse Umarbeitung des 1638 zu Amsterdam erschienenen „Don Jeronimo."

Diejenige Bearbeitung, welche den englischen Komödiantenaufführungen zu Grunde lag und durch welche der Kontinent mit dem Stoffe der Sp. Tr. bekannt gemacht wurde, ist leider verschollen. Vergleiche diesbezüglich Creizenach l. c.

In den folgenden Seiten soll das Verhältnis der einzelnen Bearbeitungen unter sich und zur Sp. Tr., soweit es möglich ist, festgestellt und gleichzeitig ein Abdruck der drei niederländischen Bearbeitungen geliefert werden. Auf Ayrers „Pelimperia" wird nicht näher eingegangen werden, da hierüber bereits Tittmann, Markscheffel Robertson und Holleck ausführlich berichtet haben. Allerdings sind

auch die wesentlichen Punkte der niederländischen Bearbeitungen und zwar hauptsächlich von Worp und Citters besprochen worden; aber diese Abhandlungen sind doch wohl zu wenig erschöpfend, als dass nicht ein genaueres Eingehen auf dieses Thema gerechtfertigt erschiene. Neues bringt diese Arbeit in so fern, als sie auch Stielers „Bellemperie" berücksichtigt, über welche bis jetzt so gut wie nichts veröffentlicht worden war, und die niederländischen Texte der Benützung zugänglicher macht. Mag vom ästhetischen Standpunkt aus auch vielleicht gerade die Notwendigkeit einer Veröffentlichung dieser Texte bestritten werden, vom historischen Standpunkt aus betrachtet dürfte dies wohl kaum geschehen, wenigstens nicht, soweit die Kydforschung in Betracht kommt. Und mehr als einen Beitrag zur Kydforschung soll ja auch vorliegende Abhandlung nicht bieten. Vollständig wird dieselbe natürlich erst dann sein, wenn von den holländischen Fachgelehrten Kritik geübt und auf die Mängel hingewiesen sein wird, welche vor allem dem Text und der Texterklärung vielleicht nur zu reichlich anhaften.

Es bleibt nur noch übrig, den Bibliotheken für die Unterstützung zu danken, die sie mir zuteil werden liessen, namentlich den niederländischen und belgischen, deren Liebenswürdigkeit und Zuvorkommenheit ja längst in Deutschland gerühmt wird. Insbesondere bin ich auch Johannes Bolte verpflichtet, für die freundliche Überlassung der Ausführung vorliegender Arbeit, dem Verlag für die Geduld und Opferwilligkeit bei der Drucklegung der Bogen, vor allem aber Prof. Schick, dem ich alles verdanke, was ich Gutes bringen konnte.

A. Das epische Fragment der Spanish Tragedy in Sicerams Übersetzung des Orlando Furioso.

§ 1. Siceramss Leben und Werke.

Die älteste niederländische Bearbeitung der Sp. Tr. erschien nicht als selbständiges Werk, sondern episodenartig in einer Übersetzung von Ariosts Orlando Furioso eingeschaltet, welche Everaert Siceram 1615 zu Antwerpen unter folgendem Titel veröffentlichte:

Il DIVINO ARIOSTO oft ORLANDO Furioso. Hoogste voorbeelt van Oprecht Ridderschap. Oock Claren spieghel van beleeftheijt. Voor Welgeboorne Vrouwen: Begrijpende Ouer Hondert Niewe HISTORIEN. Ouergeset wyt Italiaensche Veersen In Nederlantsche Rijmen door Eueraert Siceram. Van Brussel. MET gratie en privilegie By Dauid Mertens Thâtwerpê 1615.

Über Siceramss Leben und litterarische Thätigkeit sind uns nur die wenigen Daten bekannt, die der Verfasser in der Einleitung zu seinem Werke selbst angiebt. Danach ist Siceram zu Brüssel geboren; er übertrug in seiner Jugend einige Bruchstücke des Orl. Fur. ins Niederländische, liess dieselben aber nicht im Drucke erscheinen, da er beabsichtigte, später den gesamten Orl. Fur. zu übersetzen, woran ihn jedoch lange Zeit Prozesse um das mütterliche Erbe verhinderten. Ausserdem führt Siceram

noch ausdrücklich an, dasss er niemals Unterricht in der Dichtkunst genossen habe.

Der uns vorliegende Band der Übersetzung enthält nur die ersten 23 Gesänge des Orl. Fur. Ob das Werk überhaupt niemals zu Ende geführt wurde oder sich nur zufällig kein Exemplar des zweiten Teiles erhalten hat, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls aber hat Siceram an eine Fortsetzung ernstlich gedacht. Dies beweisen verschiedene Hinweise auf Gesänge, welche der erste Band nicht enthält, sowie der Inhalt von Sanck XXIII, 136.

Al voor byter eenen sonne loop, edel herren ende vrouwen,
Eer met Orlandes heyl ick u kome te veldt.
Hy is so uytsinnich en dul dat ick hem vrees t'aenschouwen,
En tot sijn opquick hoeft tyt, arbeijt, ende ghelt.

Ausser dem Texte (651 Seiten) enthält das Buch noch eine Einleitung (15 Seiten), bestehend aus einer Widmung „an den gesamten Adel der Niederlande", der Vorrede und der „Onderrichtinghe voor den Leser", in welch letzteren der Dichter einiges aus seinem Leben angiebt (s. oben), sich wegen der etwaigen Mängel seiner Übersetzung entschuldigt, die Bedeutung des Orlando Furioso darzulegen sucht etc. Die letzten 11 Seiten geben ein alphabetisches Inhaltsverzeichnis von zumeist mythologischen Namen und Bezeichnungen, welche nach Ansicht des Verfassers erklärungsbedürftig sind.

Die Übersetzung selbst ist eine getreue, meist wörtliche Wiedergabe des Originals, doch überspringt Siceram einige Episoden, von denen er glaubt, dass sie für den niederländischen Leser interesselos seien. Es fehlt demnach bei Siceram:

Canto III,	24—61	Geschichte des Hauses Este.
„ X,	78—89	Die Musterung der englischen Schiffe.
„ XIII,	59—73	Geschichte des Hauses Este. (Forts.)
„ XIV,	3—27	Schlacht bei Ravenna; Heerschau über die Sarazenen.
„ XV,	17—36	Weissagungen über die span.-österr. Monarchie unter Karl V.

Als Ersatz für diese Kürzungen nimmt Siceram die Geschichte der Sp. Tr. in sein Werk auf und legt sie stückweise, nur sehr lose unter sich verbunden, in verschiedene Gesänge des Orl. Fur. ein:

Sanck III,	24—70	als Ersatz für	Canto III. 24—61*).	
„ VII,	41—57	eingeschoben in	„ VII,	zwischen Str. 50 u. 51.
„ X,	78—89	als Ersatz für	„ X, 78—89.	
„ XIII,	60—74	„ „ „	„ XIII. 59—73.	
„ XIV,	3—37	„ „ „	„ XIV, 3—27.	
„ XV,	18—38	„ „ „	„ XV, 18—36.	
„ XIX,	116—127	eingeschoben in	„ XIX,	zwischen Str. 106 u. 107.
„ XXI,	69—93	„ „ „	„ XXI,	zwischen Str. 67 u. 68.

In Sanck XXI, 93 verweist Siceram auf Sanck XXXIII, 7 als Fortsetzung der Erzählung hin; wahrscheinlich wäre durch dieselbe Canto XXXIII, 7—57 (Einfälle der Franzosen in Italien) ersetzt worden.

Die Quelle, auf welche diese Einfügungen zurückgehen, verschweigt Siceram; er scheint sich sogar den

*) Wohl nur aus Versehen sind fernerhin ausgefallen: V, 11—13; XVII, 56; XXII, 68. Als blosse Druckfehler bei der Strophenzählung sind das scheinbare Fehlen von III, 61—64, ibid. 67—69; V, 76; XIII, 43, sowie die doppelte Anführung von VII, 49—54, ibid. 82 zu betrachten.

Ruhm der Erfindung selbst zuschreiben zu wollen, da er hiervon als „wat van den mijnen“ spricht.

Andere Erzählungen als diejenige von der Sp. Tr. finden sich in der Übersetzung nicht vor.

§ 2. Vergleich zwischen Sicerams Bearbeitung und der Sp. Tr.

Sicerams Bearbeitung reicht bis zum Schlusse von A. III, Sc. 7 des englischen Dramas.

Siceram beginnt die Erzählung in Sanck III, 24 und sucht dieselbe mit dem Inhalt des Orl. Fur. logisch zu verbinden, indem er auf Canto III, 5 zurückgreift und für Pinabel ein neues Abenteuer erfindet. Dieser, der mit Bradamantes Pferd als Beute von dem Abgrunde zurückreitet, in den er die Jungfrau gestürzt, trifft im Walde den Geist des Andrea in Gestalt eines tödlich verwundeten Ritters. Der Geist hält Pinabel anfangs für die „Rache“. Pinabel entdeckt in seiner Verwirrung das begangene Verbrechen, schiebt aber die Schuld an dem vermeintlichen Tod der Bradamante auf den Ast, welcher ihr Körpergewicht nicht zu tragen vermochte. Der Ritter seinerseits weiss natürlich nichts von Bradamante und glaubt, Pinabel verstehe unter derselben die Rache. Er schwingt sich auf Bradamantes Pferd und begehrt, an die Unglücksstätte geleitet zu werden. Pinabel ersieht nun zu seinem Schrecken, dass er einen Geist vor sich habe, und wagt nicht, gegen das Ansinnen desselben einen Einwand zu erheben. Trotz seiner Angst kann es aber Pinabel nicht unterlassen, Andrea nach dem Urheber seiner Wunden zu fragen. (Strophe 3—7.)*)

Die Antwort des Ritters ist nichts anderes als eine

*) In Strophe 1—2 legt Siceram dar, warum er die Geschichte des Hauses Este übergeht.

genaue, zumeist wörtliche Übersetzung der Sp. Tr. A. I, Sc. 1, 1—85. Die einzige grössere Abweichung zeigt S.*) in Str. 17, 1—6, wo nicht wie in Sp. Tr. 81—82 Revenge den Andrea aus der Unterwelt führt, sondern dieser von Proserpina den Auftrag erhält, die Rache aufzusuchen; am spanischen Hof oder in Italien werde er sie finden. (Str. 8—17.)

Als Pinabel diese Erzählung hört, wird ihm noch beklommener zu Mute. Um sich seines unheimlichen Begleiters zu entledigen, behauptet er, eine Dame erwarte ihn und für sie wäre das zweite Pferd bestimmt gewesen. Der Geist springt sofort ab und macht sich Vorwürfe, Pinabel von seiner Pflicht abgehalten zu haben. (Str. 18—19.)

Str. 20—22. Während Pinabel sich entfernt, eilt der Ritter rastlos fort, bis er den spanischen Königspalast erreicht. Vor dem Thore desselben sitzt Rache als Pilgerin verkleidet. Sie winkt Andrea zu sich und verspricht ihm, die Erfüllung seines Begehrens solle noch heute beginnen.

Str. 23—25 entspricht Sp. Tr., A. I, Sc. 2 (Streit zwischen Lorenzo und Horatio). Doch kürzt S. in hohem Masse. Der Schlachtenbericht, Sp. Tr. 1—109, wird völlig übergangen; der Einmarsch des spanischen Heeres und der Streit selbst ziemlich flüchtig behandelt; die Einmischung Hieronimos, Sp. Tr. 166—172, sowie jegliche Beteiligung Balthasars, Sp. Tr. 133—153, 160—165, 191—197 fehlen. Eingehender wird nur das Urteil des Königs geschildert.

In Str. 26—28 folgt die Überleitung zu Sp. Tr., A. I, Sc. 4. Bellimperia hat erfahren, dass Andrea in Horatios Armen gestorben sei. Vergebens wartet sie auf einen Besuch Horatios. Am dritten Tag sendet sie nach ihm.

*) Mit S. sei im folgenden Sicerams Übersetzung bezeichnet.

Horatio verspricht zu kommen, trotzdem er sich durch das Benehmen Lorenzos in seiner Ehre gekränkt fühlt.

Str. 29—30 handeln von der Kleidung und dem Begrüssungszeremoniell des Paares und berichten die Zusammenkunft Horatios und Bellimperias, sowie die Entschuldigung, welche ersterer für sein langes Fernbleiben angiebt. Beide Strophen sind eine selbständige Erweiterung Siceras.

Str. 31—39 geben ohne erhebliche sachliche Abweichungen und mit häufigen wörtlichen Übereinstimmungen den Inhalt von Sp. Tr., A. I, Sc. 4, 1—57 wieder.

In Str. 40—45 unterbricht S. zunächst die Bearbeitung von Sp. Tr., A. I, Sc. 4, um mit etwas lächerlicher Ausführlichkeit den Eindruck zu beschreiben, welchen Bellimperias Gunstbezeugung auf Horatio ausübt.

Str. 46—52 nimmt die Handlung von Sp. Tr., A. I, Sc. 4 wieder auf, entfernt sich aber hierbei ziemlich vom Original. In S. ist der zweite Teil der Scene örtlich und zeitlich vom ersten getrennt. Horatio begiebt sich in Lorenzos Behausung, angeblich um Balthasar zu besuchen, in Wirklichkeit um Bellimperia zu sehen. Auch Balthasar hat sein Herz an Bellimperia verloren. In seinen Bemühungen, deren Liebe zu erringen, wird er aufs eifrigste von Lorenzo unterstützt, der aus einer Vermählung seiner Schwester mit dem Kronprinzen Portugals persönliche Vorteile zu ziehen hofft. Aber Lorenzos Bitten, Vorstellungen und Drohungen sind wirkungslos.

Horatio ist sehr verstimmt, in Balthasar einen Nebenbuhler zu finden und fürchtet, dessen hohe Stellung könnte ihm gefährlich werden. Als Bellimperia jedoch den Horatio unbedachtsamer Weise mit einem Handschuh beschenkt, der ihr entfallen, entfernt sich Horatio getröstet und lässt Lorenzo und Balthasar in grosser Unzufriedenheit zurück.

Auf den Monolog der Bellimperia, Sp. Tr., A. I, Sc. 4, 60—76, und deren Unterredung mit den beiden

Prinzen, Sp. Tr. 77—97, geht S. nicht näher ein. Das Auftreten des Horatio, Sp. Tr. 110—115, musste schon infolge der veränderten Anlage der Scene bei S. anders motiviert werden. Es bleibt somit nur in Bezug auf die Handschuhscene, Sp. Tr. 100—107, ein genaueres Anlehnen von S. an Sp. Tr. wahrnehmbar.

In Str. 53 geht S. zu Sp. Tr., A. II, Sc. 1 über, zerlegt aber diese Scene in drei Teile, welche in keinem unmittelbaren Zusammenhang miteinander stehen.

Der erste Teil, Str. 53—56, handelt von den Bemühungen Lorenzos, Balthasar über die Hartherzigkeit der Bellemperia zu trösten, und ist teilweise eine wörtliche Übersetzung von Sp. Tr. 1—28.

Str. 57 beschreibt die Angst Lorenzos, Balthasar möchte in seiner Mutlosigkeit auf Bellemperias Hand verzichten (ersetzt wohl Sp. Tr. 29—40).

Der zweite Teil, Str. 58—62, entspricht Sp. Tr. 41—109 und handelt von der Bestechung Pedringanos durch Lorenzo. Der einzige Unterschied von S. gegenüber Sp. Tr. liegt in dem Umstande, dass in S. Balthasar bei der Unterredung zwischen Lorenzo und Pedringano nicht anwesend ist, vgl. Sp. Tr. 38, und Lorenzo über die Eröffnung, dass Horatio der Geliebte Bellemperias sei, keineswegs überrascht ist; vgl. Sp. Tr. 81 mit S., Str. 62, 1—2.

Im dritten Teil, Str. 63—65, begiebt sich Lorenzo zu Balthasar, teilt ihm das Ergebnis seiner Unterredung mit und bietet ihm seine Hilfe bei der Beseitigung des Horatio an. Die Antwort Balthasars, Str. 64, beruht auf Sp. Tr. 109—135, wobei S. allerdings bedeutend kürzt. In Str. 65 ermahnt Lorenzo Balthasar, den Mordplan sorgfältig geheim zu halten.

Auch Str. 58—64 zeigen wörtliche Übereinstimmungen mit Sp. Tr., wenn auch nicht so viele wie Str. 52—56.

Str. 66—79 gründet sich auf Sp. Tr., A. II, Sc. 2 (Zusammenkunft Bellimperias und Horatios; der Verrat Pedringanos ermöglicht es den beiden Prinzen, dieselben zu belauschen). Dem thatsächlichen Inhalt nach weicht S. in keiner Weise von Sp. Tr. ab, abgesehen von Str. 66—67, wo Pedringano an der Sorgfalt, mit welcher Bellimperia ihr Zimmer schmückt, erkennt, dass dieselbe den Besuch Horatios erwartet, und daher fort eilt, um die Prinzen zu benachrichtigen. Im Wortlaut aber ist die Scene in S. völlig umgestaltet und auch nicht ein Gedanke vom Original in das Zwiegespräch der Liebenden aufgenommen.

In Str. 80—113 behandelt S. die Alexandro-Villuppo-Episode und zwar im Zusammenhange, indem es Sp. Tr., A. I, Sc. 3 mit A. III, Sc. 1 zu einem Ganzen verbindet.

In Str. 80—84 (Jammer des Viceroy über sein Unglück) ist Sp. Tr., A. I, Sc. 3, 5—42 mit A. III, Sc. 1, 1—14 vereinigt. Str. 85—89 erzählt in ziemlicher Übereinstimmung mit Sp. Tr., A. I, Sc. 3, 43—95 die falsche Anschuldigung Philippes und die Verurteilung Alexanders.

Str. 90—92 bildet den Übergang zu den in Sp. Tr., A. III, Sc. 1 geschilderten Ereignissen. Alexander wird in den Kerker geworfen, alle Freunde verlassen ihn, seine einzige Hoffnung beruht auf Gott. Es findet sich für diese drei Strophen keine genaue Parallele in Sp. Tr., doch ist der Einfluss von A. III, Sc. 1, 35—37 sichtbar, vgl. Str. 91, 5—8.

Str. 93—113 schliessen sich an Sp. Tr. A. III, Sc. 1, c. 47—108 an. S. zeigt aber hier grosse Abweichungen von Sp. Tr. und teilweise selbständige Erweiterungen. Str. 93 (Alexander wird trotz seiner Unschuldsbeteuerungen zur Richtstätte geführt und an den Pfahl gebunden) ist von Sp. Tr. 47—50 abhängig. Str. 94—96 sind aber frei erfunden: Ein Wolkenbruch verhindert die Ausführung der Strafe. Nach zwei Stunden wird der Henker ungeduldig

und frägt den Richter, ob er Alexander erstechen solle. Der Richter willigt jedoch nicht ein, da diese Art der Strafvollziehung nicht mit dem Wortlaut des Urteils übereinstimme.

Auch in Str. 97—101 verfährt S. ziemlich abweichend von Sp. Tr. Bei S. wohnt der König der Vollstreckung des Urteiles persönlich nicht bei. Der Gesandte überbringt ihm die Gewissheit von dem Leben Balthasars im königlichen Palaste, vgl. Sp. Tr. 58—74. Als bei S. der Vice-Roy von dem Verrate Don Philippes erfährt, bricht er in Klagen über Alexanders Tod aus und beschliesst denselben durch eine grausame Hinrichtung Philippes wenigstens einigermassen zu sühnen, vgl. Sp. Tr. 98—102. Er sendet nach Philippe, nimmt den Ahnungslosen in seinen Wagen und fährt zum Richtplatz, wo er Alexander noch am Leben trifft.

Str. 102—113 nähern sich wieder Sp. Tr., A. III, Sc. 1, c. 75 ff. Doch treffen wir auch hier noch kleinere Abweichungen. In S. bindet der Vice-Roy den Verurteilten eigenhändig vom Pfahle, bedeckt ihn mit seinem Mantel und fährt mit ihm zu dem Platze, wo er Philippe zurückgelassen hat, vgl. Sp. Tr., 77—78. Nach S. 111, 6 will Philippe Alexander beseitigen, um die Krone zu erlangen; vgl. Sp. Tr. 95—97; weiter fehlt in S. der Versuch Alexanders, Philippes Strafe zu mildern, vgl. Sp. Tr. 103 u. s. w.

Str. 114—130 behandelt Sp. Tr., A. II, Sc. 4 (Ermordung des Horatio). Wenn wir von Str. 115—117 absehen, die übrigens nur eine Erweiterung von Sp. Tr. 12—13 sind, bietet S. inhaltlich so gut wie keine Veränderung. Doch ist das Gespräch zwischen Horatio und Bellimperia, S. 124—127, stark abgeschwächt und umgestaltet; vgl. Sp. Tr. c. 32—49.

Str. 131—148 entspricht Sp. Tr., A. II, Sc. 5 (Hieronimo eilt auf das Hilfegeschrei der Bellimperia in den

Garten; er findet die Leiche seines Sohnes und verfällt darüber in Wahnsinn). Der Anfang und das Ende der Scene, Sp. Tr. 1—c. 18, 51—66, sind in S. unverändert aufgenommen. Die dazwischen liegenden Zeilen, Sp. Tr. c. 19—50, weisen dagegen teilweise starke Abweichungen auf.

In S. (Str. 136,7) verfällt Hieronymo in Wahnsinn bevor Isabella auftritt; er versucht von dem Baume, an dem Horatio aufgehängt wurde, näheres über die Mörder zu erfahren und haut mit dem Schwerte auf den Baum ein, als er keine Antwort erhält; Str. 138—139. Schliesslich wirft sich Hieronymo über die Leiche und ein Thränenstrom erleichtert sein Gemüt; Str. 140—141. Er verflucht Himmel und Erde und will sich in sein Schwert stürzen; St. 142—143,2. Daran wird er durch das Erscheinen Isabellas gehindert; Str. 143, 3—8. Beim Anblick ihres ermordeten Sohnes wird diese von Schmerz überwältigt. Vergebens sucht sie von ihrem Manne genaueres zu erfahren und wird schliesslich gleichfalls wahnsinnig; Str. 144—145,6. Sie läuft mit zwei brennenden Strohbündeln umher, beginnt vor der Leiche einen Gesang, will Rhadamant aufsuchen u. s. w; Str. 145,7—146.

Diese Veränderungen in S. scheinen zum Teil wenigstens durch Einfluss von Sp. Tr., A. IV, Sc. 2 entstanden zu sein. Dort wird nämlich der Wahnsinn Isabellas geschildert und zugleich berichtet, dass dieselbe den Baum umschlägt, an dem Horatio aufgehängt worden war. Es sei noch erwähnt, dass Sp. Tr., A. 4, Sc. 2,28 mit S. 146,6 fast wörtlich übereinstimmt und S. 146,8 an Sp. Tr., A. III, Sc. 8, 15—16 erinnert.

Die Einlage hinter Akt II, Sc. 5, 45 (Interpol. A) benützt S. in keiner Weise. Bezüglich Sp. Tr. 19—50; vgl. S. 140,1 mit Sp. Tr. 23, S. 142,1 mit Sp. Tr. 30, S. 142,3 mit Sp. Tr. 24. Der lateinische Passus am Ende von Sp. Tr., A. II. Sc. 5 ist in S. übergangen;

vgl. jedoch S. 142—143,2. Bezüglich der Interpol. A siehe auch noch unten S. XXII.

In Str. 149—155 wird angegeben, wie Lorenzo seine Schwester in einem alten, einsamen Turm in Gefangenschaft hält und zwar auf Befehl ihres Vaters, dem er erzählt hat, dass er Bellimperia abends mit einem Ritter in unziemlichem Verkehr angetroffen hat. Nur Balthasar wird bei Bellimperia zugelassen, aber er sucht umsonst ihre Gegenliebe zu erlangen. Bellimperia hasst Balthasar als den Mörder ihres Geliebten. Auch Lorenzos Bitten und Drohungen können sie nicht umstimmen.

S. ist in diesen Strophen zu allgemein gehalten, als dass sich die entsprechenden Stellen in Sp. Tr. genau bestimmen liessen. Wahrscheinlich übte Sp. Tr., A. III, Sc. 10, 1—c. 77 Einfluss aus; vgl. besonders Sp. Tr. 13—16, 50—61, 71—72.

Str. 156—158 entspricht Sp. Tr., A. III, Sc. 2 etwa von Zeile 70 ab (Lorenzo überredet Pedringano Cerberine zu töten). In S. ist die Handlung gekürzt, weist aber nur geringe Abweichungen von Sp. Tr. auf; insbesondere Sp. Tr. c. 79—89 sind fast völlig unverändert übernommen. Die unmittelbare Veranlassung zu Lorenzos Entschluss, Cerberine aus dem Wege zu räumen, erwähnt S. nicht; vgl. Sp. Tr. 48—69. Sp. Tr., A. III, Sc. 4, 65 gleicht S. 158, 7—8.

Str. 159 geht auf Sp. Tr., A. III, Sc. 3 zurück (Pedringano tötet Cerberine und wird dabei von der Wache gefangen). S. giebt nur die Thatsache an, ohne auf den Inhalt von Sp. Tr. sonst irgendwie näher einzugehen.

Str. 160—162 schliessen sich an Sp. Tr., A. III, Sc. 2, 24—c. 52 an (Hieronimo findet den Brief der Bellimperia). S. ändert manches um. Er erweitert Sp. Tr. 24—31 und berichtet, wie Bellimperia mit ihrem Blute einen Brief an den Marschall schreibt, in dem sie das

Verbrechen enthüllt. Sie lässt diesen Brief von ihrem Gefängnis herabfallen, als Hieronymo vorüberreitet. Der Stallmeister hebt ihn auf und überreicht ihn dem Marschall. — Von Sp. Tr. 32—47 treffen wir in S. nur den Gedanken, dass Hieronymo dem Briefe keinen Glauben schenkt, und zwar weil sich Lor. ihm gegenüber äusserst freundlich und teilnehmend zeigt; vgl. 162, 1—6. Auf Sp. Tr. 1—23 geht S. nicht näher ein.

Str. 163—165 entspricht Sp. Tr., A. III, Sc. 4, c. 46—84 (Pedringano schreibt an Lorenzo um Hilfe. Lorenzo sendet einen Pagen an Pedringano, um diesen zu beruhigen). S. weicht inhaltlich nicht von Sp. A. III, Sc. 4 ab, nur entspricht inhaltlich der Brief Pedringanos Sp. Tr., A. III, Sc. 6, 18—22. A. III, Sc. 4, 68—69 ist in S. übergangen; dadurch musste A. III, 5 von selbst wegfallen.

Str. 166—168 schildert die Hinrichtung des Pedringano im Anschluss an Sp. A. III, Sc. 6, 17ff. S. kürzt überall sehr bedeutend, besonders im Gespräch des Henkers mit dem Verurteilten, Sp. Tr. 41—92. Die Person des Hieronimo tritt in S. nicht auf. Das Verhör ist von der Hinrichtung zeitlich getrennt.

Str. 169 drückt die Ansicht Sicerams aus, dass der Henker von Lorenzo bestochen war, den Tod Pedringanos zu beschleunigen; vgl. dazu Sp. Tr., A. III, Sc. 4, 76ff.

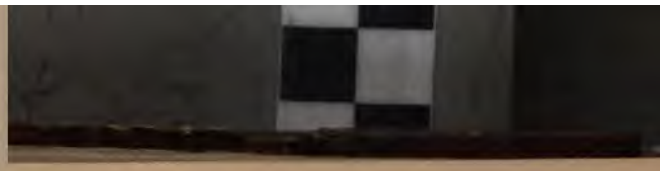
Str. 170—172 behandelt Sp. Tr., A. III, Sc. 7, 19ff. (Der Henker findet in der Tasche Pedringanos einen Brief an Lorenzo. Er glaubt hierin die Begnadigung zu sehen, von der Pedringano gesprochen, und eilt mit dem Briefe zum Marschall). Auch hier kürzt S. in hohem Grade. Der Inhalt des Briefes wird in S. nicht angegeben; vgl. Sp. Tr. 33—40; auch der Plan Hieronimos, beim König Bestrafung der Mörder zu verlangen, Sp. Tr. 70—74, fehlt. Die komische Stelle der Scene Sp. Tr. 19—29 lässt S. unberücksichtigt.

In Str. 173 giebt S. noch an, dass Lorenzo keine Ahnung von dem ihm nahenden Verderben hat.

Es entspricht demnach:

S. Str. 8—17 Sp. Tr., A. I, Sc. 1, 1—85; wörtlich.*)
23—25 A. I, Sc. 2, 109—191; sehr gekürzt.
26—28 epische Überleitung zu
29—39 A. I, Sc. 4, 1—57; teilweise wörtlich.
40—45 epische Überleitung zu
46—52 A. I, Sc. 4, 77—109; teilweise abweichend.
53—56 A. II, Sc. 1, 1—28; öfters wörtlich.
57 ersetzt A. II, Sc. 1, 29—40.
58—62 A. II, Sc. 1, 44—111.
63—65 A. II, Sc. 1, 112—135.
66—79 A. II, Sc. 2; im Wortlaut völlig verschieden.
80—84 A. I, Sc. 3, 5—42; A. III, Sc. 1, 1—14.
85—89 A. I, Sc. 3, 43—95.
90—92 Überleitung zu A. III, Sc. 1; teilweiser Anschluss an Sp. Tr., A. III, Sc. 1, 35—38.
93—113 A. III, Sc. 1, 15—108; inhaltlich teilweise abweichend, selbständ. Zusätze. Str. 94—96 freie Erfindung Sicerams.
114—130 A. II, Sc. 4; teilweise im Wortlaut abgeändert.
131—148 A. II, Sc. 5; Interpolation A fehlt; S. scheint A. IV, Sc. 2, vielleicht auch A. III, Sc. 8 benützt zu haben.

*) Wenn keine Bemerkung folgt, stimmt der Inhalt überein, ohne dass sich sonst im Wortlaut eine besondere Anlehnung an Sp. Tr. nachweisen liesse, oder anderseits Kürzungen, Abänderungen u. s. w. vorgenommen wären. S. Str. 1—7, 18—22 sind frei erfunden.



S. Str. 149—155 Sp. Tr., A. III, Sc. 10; sehr ungenau.
156—158 A. III, Sc. 2, c. 70—119; gekürzt, inhaltlich leichte Abänderungen.
159 A. III, Sc. 3; sehr gekürzt.
160—162 A. III, Sc. 2, 24—c. 52; inhaltlich teilweise leicht verändert; Sp. Tr. 24—31 zu einer selbständigen Handlung erhoben.
163—165 A. III, Sc. 4, c. 46—84.
166—169 A. III, Sc. 6; sehr gekürzt.
170—173 A. III, Sc. 7, 19—c. 70; gekürzt.

Von Sp. Tr. sind also in S. folgende Scenen behandelt: A. I, Sc. 1—4, A. II, Sc. 1—2, 4—5, A. III, Sc. 1—4, 6—7, 8 (?), 10. Am getreuesten sind A. I, Sc. 1, 3, 4, 1—52 und A. II, Sc. 1 übernommen; die übrigen Scenen zeigen mehr oder minder Kürzungen und (zumeist unbedeutende) Abänderungen. A. I, Sc. 3 und A. III, Sc. 1 sind zu einer fortlaufenden Erzählung vereinigt.

Sp. Tr. A. I, Sc. 6 u. A. II, Sc. 6 (Revenge and Ghost) sind einigermassen durch die Einleitung Str. 1—7 und 18—22 ersetzt. In keiner Weise berücksichtigt werden Sp. Tr. A. I, Sc. 5 (Dumbshow), A. II, Sc. 3 und A. III, Sc. 5 (das Erscheinen d. port. Gesandten am spanischen Hof und der Monolog des Pagen).

Siceram benützte ein Exemplar der Sp. Tr., wie dies die häufigen wörtlichen Übersetzungen beweisen; und zwar muss ihm eine der ältesten Ausgaben des Dramas vorgelegen sein. Dies ist ersichtlich aus Strophe 17, 7: de gaten van Hor, was horn heissen muss. Die Lesart Hor findet sich nur in der Ausgabe der Sp. Tr., welche Schick mit Q bezeichnet, sowie in der 1594 erschienen (vergl. Schicks Krit. Ausgabe d. Sp. Tr. u. Worp l. c. p. 187

Anm.). Durch das Fehlen der Interpolation A wird diese Annahme noch weiter unterstützt, insofern als sich dieselbe zum erstenmal in einer Ausgabe aus dem Jahre 1602 zeigt.

Inhaltlich weicht S. nur zweimal entschieden vom Original ab: Str. 94—96, vergl. Sp. Tr. A. III, Sc. 1; und Str. 131—148; vergl. Sp. Tr. A. II, Sc. 5. In ersterem Falle handelt es sich um eine freie Erfindung des Verfassers, welche hauptsächlich dazu dient, die Verbindung zwischen Sp. Tr. I, Sc. 3 und A. III, Sc. 1 zu erleichtern. In zweiten Falle lässt es sich nicht entscheiden, ob Siceram die Abänderungen eigenmächtig durch Verschmelzung von A. IV, Sc. 2 (und A. III, Sc. 8) mit A. II, Sc. 5 seiner Vorlage vornahm. Beachtenswert ist übrigens, dass die beiden niederländischen Dramen „Jeronimo" insofern die Abweichungen in S. von Sp. Tr. A. II, Sc. 5 teilen, als das ältere derselben den Wahnsinn der Isabella aufnimmt, im jüngeren Drama Jeronimo auf den Baum mit dem Schwerte einhaut, in der Meinung den Mörder seines Sohnes vor sich zu haben.

Wegen obiger Unterschiede an eine Benützung bez. Kenntnis der Quelle von Kyd's Drama zu denken (vergl. Worp l. c. p. 191), wäre wohl verfehlt.*)

Die in S. auftretenden Personen sind dieselben wie in Sp. Tr. Nur die Figuren des Spanish General und des Deputy fehlen; die Rollen des Port. Ambassador und von Lorenzo's Page in A. III, Sc. 5 haben ihre Bedeutung in S. fast völlig verloren.

In der Charakterisierung der Personen weist S. keine wesentlichen Unterschiede von Sp. Tr. auf. Lorenzo ist womöglich noch schwärzer dargestellt als in Sp. Tr. In

*) Die übrigen Veränderungen, welche S. der Sp. Tr. gegenüber aufweist, sind ausnahmslos geringfügiger Natur und lassen sich aus dem Umstande erklären, das Siceram eine dramatische Erzählung in epische Form brachte, ohne aber deshalb eine Übersetzung liefern zu wollen.

Bellimperia tritt die leidenschaftliche Liebe zu Horatio und der Hass gegen die beiden Prinzen noch mehr zu Tage, bei Horatio und Balthasar ist die Seite des Liebhabers entschiedener betont, bei Alexander die Frömmigkeit und das Gottvertrauen.

Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, steht S. weit hinter dem englischen Drama zurück. Vor allem übt die gezwungene Wortstellung einen sehr ernüchternden Einfluss aus. Die übertriebene, manchmal auch triviale Ausdrucksweise, die Häufung von zum Teil kindischen Vergleichen und der Ernst, mit welchem Siceram allgemein bekannte Thatsachen vorträgt, wirken langweilig und oft lächerlich. Eine besondere Freude hat der Verfasser an Beschreibungen der Gewänder, des Begrüssungszeremoniells etc. sowie der Verwendung von Motiven aus der klassischen Mythologie und der biblischen Geschichte, welche er mit sichtlicher Freude in den Rahmen des Gedichtes hineinpresst.

Das ganze Werk macht den Eindruck des Unfertigen und Unbehilflichen. Die Lektüre desselben gewährt keinen Genuss und in dieser Hinsicht kann man es nicht bedauern, dass Sicerams Bearbeitung der Sp. Tr. unvollendet geblieben bez. nur teilweise erhalten ist.

Vom litterarischen Standpunkt aus ist dieselbe insofern wichtig, als sie die einzige bis jetzt bekannte epische Bearbeitung von Kyd's Drama ist und zugleich (nach Worp, l. c. p. 191) den ersten Fall liefert, in dem ein Niederländer wörtlich aus einem englischen Drama des elisabethanischen Zeitalters überträgt.

B. Die beiden niederländischen dramatischen Bearbeitungen der Spanish Tragedy.

§ 1. A. v. d. Berghs Leben und Werke. Jeronimo. Polidoor. Andronicus.

Im Jahre 1621 erschien die zweite niederländische Bearbeitung der Spanish Tragedy. Es ist dies ein Drama Adriaen van den Berghs, welches zu Utrecht unter folgendem Titel veröffentlicht wurde:

A. vanden Berghs Ieronimo. Verthoond op de Kamer Wt-RECHTE LIEFD der Stadt Utrecht. Den 6. May 1621. 'tVtrecht, By Ian Amelisz, Boeckverkooper in't vergulden A. B. C. anno 1621.

Das Stück ist in 4° und zählt alles in allem 56 Seiten.*) Die Schriftzeichen des Textes sind gotisch, mit Ausnahme der Bühnenweisungen, Akt-, Scenen- und Personenbezeichnungen, die in lateinischen Lettern gedruckt sind. Die Zahl der Akte beläuft sich auf vier; die drei ersten derselben enthalten je fünf Scenen, der vierte vier Scenen und ein Tusschen-Spel. Im ganzen enthält das Drama 1318 Verszeilen, von denen gerade 100 auf das Tusschen-Spel fallen. Das Versmass ist der jambische Alexandriner; die Cäsur befindet sich nach der dritten Hebung; männliche Reimpaare wechseln regelmässig mit weiblichen ab (a a b b), nur in A. III, Sc. 4, 1—48 treffen wir völlig unvermittelt gekreuzten Reim (a b a b). Die komischen Stellen des Stückes, A. I, Sc. 5, 116—131, A. III, Sc. 3, 1—6 und vor allem das Zwischenspiel sind in metrischer Hinsicht wohl mit Absicht freier behandelt.

Von Berghs Ieronimo ist nur eine Auflage bekannt.

*) p. 1 Titel; p. 3 Widmung; p. 4 zwei Sonette; p. 5 ein Klinck-Dicht und ein Eerdicht, beide zum Ruhme des Dichters und anonym; p. 6—7 Inhoudt; p. 8—55 Text; p. 56 Schlussvignette.

Exemplare derselben liegen im Haag (Kgl. Bibl.), in Haarlem (Städt. Bibl.), Paris (Bibl. Nat.) und im Brit. Mus.*)

Bevor wir auf A. v. d. Berghs Biographie eingehen, wollen wir seine weitere dichterische Thätigkeit betrachten.

1622 liess Bergh dem Ieronimo ein zweites Drama, Polidoor, folgen. Dasselbe umfasst 56 Seiten, von denen 43 auf den Text fallen; es wird durch ein Voor-Spel eingeleitet, in welchem sich der Rijmer, von Rethorica unterstützt, gegen Momus (staende onder het volck) verteidigt. Der Inhalt des Polidoor ist in Kürze folgender:

Polidoor, Herzog von Ferrara, ermordet aus Eifer sucht seinen Bruder Cipriaen, da dieser von Celistyn, der Nichte eines polnischen Königs, geliebt wird. Trotzdem Celistyn durch den Geist Cipriaens über das Verbrechen aufgeklärt wird, erwiedert sie doch schon nach kurzer Zeit die Liebe des Brudermörders.

Die einzige Tochter des Königs, Royella, ist von ihrem Vater für den Fürsten von Kandia, Roysgier, als Gemahlin bestimmt; Roysgier soll nach einem etwaigen frühzeitigen Tode des Königs das Reich verwalten, bis Royellas kleiner Bruder herangewachsen ist. Royella aber liebt Polidoor. Um Celistyn aus der Gunst desselben zu verdrängen, schreibt sie an Polidoor einen anonymen Brief, in welchem Celistyn der Untreue gegen Polidoor bezichtigt wird. Doch hat dieser Brief den gewünschten Erfolg nicht. Da kommt das Schicksal Royella zu Hilfe. Der König selbst entbrennt in ehebrecherischer Liebe zu Celistyn. Als sich dieselbe dem Ansinnen des Königs nicht fügt, wird sie

*) Lee giebt in seinem Artikel über Th. Kyd (Dict. of Nat. Biogr. vol. 31, p. 350) allerdings an, dass Bergh schon 1608 einen Ieronimo schrieb, der dann 1683 neu aufgelegt wurde, doch sind beide Angaben unrichtig. Für 1608 muss 1621 stehen, und der Druck aus dem Jahre 1683 ist nur eine der späteren Auflagen der Redaktion B.

aus dem Reiche verbannt und ertränkt sich im Exil aus Verzweiflung.

Royella hofft Polidoor für sich zu gewinnen, wenn sie ihm die Erbfolge im Königreich versprechen kann. Aus diesem Grunde ermordet sie ihr Brüderchen, schneidet ihm das Herz aus dem Leibe und wirft es in einen goldenen Becher, welcher Gift enthält. Darauf bittet sie ihren Verlobten, den Fürsten Roysgier, aus dem Becher zu trinken unter dem Vorwande, derselbe sei mit einem Liebestrank gefüllt. Roysgier kommt diesem Wunsche bereitwilligst nach und sinkt sterbend zu Boden. Dem herbeieilenden König eröffnet er die ruchlose That seiner Tochter, und da in diesem Augenblick auch noch die Nachricht eintrifft, dass Royella den kleinen Thronerben auf so schreckliche Art ermordet hat, zerschmettert sich der König im Wahnsinn das Haupt an der Wand.

Royella bietet sich nunmehr dem Polidoor als Frau, oder, falls er sie nicht heiraten wolle, als Maitresse an. Da erscheinen die Geister Roysgiers und Cipriaens. Beim Anblick des ersteren stirbt Royella vor Entsetzen, Polidoor wird wahnsinnig und ersticht sich schliesslich, um den Verfolgungen des Geistes Cipriaens zu entgehen.

Ausser den erwähnten Personen treten in diesem Drama noch folgende Figuren untergeordneter Bedeutung auf: ein Graf Egmont; ein Ritter Leon; Iaco, Polidoors Diener; Poulina und Amerens, Royellas Dienerinnen und Vertraute.

Der Einfluss des Ieronimo ist in der Komposition und Wahl des Ausdruckes überall sichtbar, besonders in den Geister- und Wahnsinnsscenen. Die Quelle, welche dem Polidoor zu Grunde liegt, ist nicht bekannt.

Weiterhin soll A. v. d. Bergh auch noch einen Andronikus verfasst haben und Creizenach spricht sogar in Übereinstimmung mit Worp die Vermutung aus, dass wir

in diesem verschollenen Drama vielleicht die Quelle für das Trauerspiel Aran en Titus von Ian Vos (1642) zu suchen haben (Creizenach, Schausp. d. engl. Komöd., Titus Andronikus, p. 11, Anmerk.). Diese Hypothese stützt sich auf eine Stelle des von dem Niederländer Gansneb Tengnagel 1652 veröffentlichten Buches: De Geest van Mattheus Gansneb Tengnagel in d' andere werelt by de verstorwene Poeten. A. v. d. Bergh wird daselbst bezeichnet als

die hooggeachte
Speelder in zijn jonge tijt,
Die Jeronimo van Spanje,
En de jonge Polidoor,
En Andronicus, waer van je
Lichtelijck mee iets staet voor
Eerst op 't duyts toneel dee leven etc.

(Vgl. Rössing, Nederl. Spectator 1875, p. 95, Worp, ibid. 1886, p. 342.)

Nachdem thatsächlich ein Ieronimo und ein Polidoor von A. v. d. Bergh verfasst sind, ist eigentlich kein Grund vorhanden, Tengnagels Angabe hinsichtlich des Andronikus für unrichtig zu halten, wenngleich ein solches Drama sonst nirgends erwähnt wird. Auch Henskes Naamlist van Tooneelspelen führt keinen Andronikus von Bergh an, ebensowenig ein Catalogus van Allerhand Treurspelen s. a. 8° ms. (Maatsch. 1051) und ein Catalogus van Treurspelen Amsterdam 1772 4° (Maatsch. 1071), trotzdem in diesen Verzeichnissen die übrigen Dramen Berghs genau verzeichnet und verschiedene „Andronikus" betitelter Dramen anderer Verfasser enthalten sind.

Über das Leben A. v. d. Berghs ist sehr wenig bekannt. Fast als einzige Quelle hierfür steht uns das Vorspiel zum Polidoor zur Verfügung, sowie die Widmungen, Sonette u. s. w., welche die beiden Dramen des Verfassers

einleiten. Daraus ergiebt sich, dass der „Ieronimo“ Berghs Erstlingswerk war und ihm dessen Veröffentlichung heftige Angriffe zuzog. Man hat ihn wohl sogar des Plagiats bezichtigt, da er in die Widmung des Polidoor folgende Zeilen aufgenommen hat:

Vinnense so een andere wort van andere Poeten
So moetet in haer sin alt'mael ghestolen heeten.

Aus dem Vorspiel erfahren wir, dass der Dichter keiner Rederykkammer angehört hat:

Noyt heb ick gestudeert, mijn vrou [Rethorika], van al mijn daghen

Het is mijn yevers lust, die mijn tot rijmen poort,

und dass er im Jahre 1622 im Begriffe stand, Holland zu verlassen:

Dewijl de vinnig tijd ons wil te saem verscheyen
Na Vrancryc of na Room, daer zy mijn dunct te leyen (Widm. z. Pol.).

Der „Ieronimo“ ist Ioannes Backx, Liefhebber der Edele rijmery gewidmet, der „Polidoor“ Mr. Bruno Verdoes Chiryrgyn, ende Liefhebber der Redenconst. Mit letzterem scheint Bergh eng befreundet gewesen zu sein. Auch sind die sechs Lieder, welche in den Polidoor eingeschaltet und teilweise mit Noten versehen sind, Verdoes Gattin gewidmet. In Berghs zweitem Drama finden sich als Einleitung zwei Sonette zum Ruhme des Dichters aufgenommen. Dieselben stammen von einem H. v. Nyendal und A. M. Ianse. Endlich erhellt aus Tengnagels Werk (s. o.), dass Bergh Schauspieler war und eine Tochter namens Ariaentje besass, welche demselben Berufe angehörte. Was das „Wt d'een in d'ander krijgh“ betrifft, welches Bergh seinem Namen beifügt, so sagt er selbst:

Wt d'een in d'ander krijgh, heb ick nu korts gheschreven,
Ben in d'oorloch gheweest, daer Mars d'overhand hout,

'k Had wel ghedaen, waer ick in d'eerste krijgh ghebleven:
Want licht der minnen God, mijn harte weer vervroud.
(Voor-Spel.)

§ 2. Das anonyme niederländische Drama.

Siebzehn Jahre nach der Herausgabe von A. v. d. Berghs Ieronimo erschien eine zweite niederländische dramatische Bearbeitung der Spanish Tragedy zu Amsterdam. Diese Bearbeitung erfreute sich ausserordentlicher Beliebtheit; Im Laufe desselben Jahrhunderts wurde sie mindestens neunmal neu aufgelegt und selbst aus dem 18. Jahrhundert besitzen wir noch eine Ausgabe. Der Titel der einzelnen Drucke lautet:

a) Don Jeronimo, Marschalck van Spanjens Treur-Spel. Vertoont Op d' Amsterdamsche Schouwburgh, Den 12. October, 1638. t' Amstelredam, Voor Ioost Hartgersz. Boeck-verkooper, woonende in de Gasthuys-steegh, by't Stadt-huys. Anno 1638. 56 p. 4°.

Exemplare: Haag (Kgl. Bibl.), Haarlem (Städt. Bibl.), Gent (Univ.-Bibl.), Lüttich (Univ.-Bibl.), Paris (Bibl. Nat.), Utrecht (Univ.-Bibl.).

b) Don Jeronimo, Marschalck van Spanjens Treur-Spel. Den tweeden Druck, van nieuws overghesien ende verbetert. t' Amsterdam, Gedruckt by Nicolaes van Ravesteyn. Voor Dirck Cornelisz Hout-Haeck, Boeck-verkooper op de Nieuwe-zijds Kolck, in't Bourgoens Kruys, 1644. 56 p. 4°.

Exemplare: Haag, Haarlem, Paris (Bibl. Nat.).

c) Don Jeronimo, Marschalck van Spanjen, Treur-Spel. Vertoont op d' Amsterdamsche Schouwburgh. t' Amsterdam, By Iacob Lescaille, Boeckverkooper op de Middeldam naest de Vismarckt 1662. 64 p. 8°.

Exemplare: Dresden (Kgl. Bibl.), Gent. (Univ.-Bibl.)

d) Don Jeronimo, Marschalck van Spanjen. Treur-Spel. Vertoont op d' Amsterdamsche Schouwburgh. t' Amsterdam, Gedruckt by Jan Bouman, Boeckverkooper op't Water, op de hoeck van de Vrouwe-steegh, in de Lelye onder de Doornen. s. a. 76 p. 8°.
Exemplar: Leyden (Univ.-Bibl.).

e) Don Jeronimo, Marschalck van Spanjen. Treur-Spel, Vertoont op d' Amsterdamsche Schouwburgh. t' Amsterdam, Gedruckt by Ian I. Bouman, Boeckverkoper op't W over de Koorn-Beurs, Anno 1665. 64 p. 8°.
Exemplar: Amsterdam (Univ.-Bibl.).

f) Don Jeronimo, Marschalck van Spanjen, Treurspel; Vertoont op d' Amsterdamsche Schouwburg. Op nieuw overzien en verbetert. t' Amsterdam, by Jacob Lescailje, Boekverkooper op den Middeldam, naast den Vismarkt, 1669. 67 p. 8°.
Exemplare: Amsterdam, Bonn (Univ.-Bibl.), Leyden, München (Staats-Bibl.).

g) Don Jeronimo, Marschalck van Spanjen. Treur-Spel. Vertoont op d' Amsterdamsche Schouburgh. t' Amsterdam. By Jacobus Bouman, Boekverkooper op t' Water, by de Kapel-steegh in de Lelye onder de Doornen. 1678. 80 p. 8°.
Exemplar: Petersburg (Kaiserl. Bibl.).*)

h) Don Jeronimo Maerschalck van Spanjen; Treurspel. Vertoont op d' Amsterdamsche Schouburg. t' Amsterdam, By Gysbert de Groot, Boeckverkooper tusschen beyde de Haerlemmer-Sluysen, 1683. 71 p. 8°.
Exemplare: Amsterdam, Leyden, Brit. Museum (2 Exempl.), Petersburg (Kais. Bibl.).

---

*) Es gelang mir nicht, von diesem Drucke Einsicht zu nehmen. Die im folgenden gemachten Angaben verdanke ich schriftlichen Mitteilungen der Bibliothek.

i) Don Jeronimo, Maerschalk van Spanjen, Treurspel. Vertoont op d' Amsterdamsche Schouburg. Tot Amsterdam, By de Weduwe van Gysbert de Groot, Boeckverkoopster op de Nieuwen-dijck, tusschen de twee Haerlemmer-Sluysen. s. a. 71 p. 8°.

Exemplare: Amsterdam, Leyden, Brit. Mus.

k) Don Jeronimo, Marschalk van Spanje; Treurspel. Vertoont op d' Amsteldamsche Schouwburg. De laatste Druk. Te Amsteldam, by de Erfgen: van J: Lescailje en D. Rank, op de Beurssluis 1729. 67 p. 8°.

Exemplare: Amsterdam, Berlin (Kgl. Bibl.), Gent, Haag,*) Leyden.

Jeder dieser Drucke ist auf der Titelseite mit einer Vignette versehen: a) zeigt das Stadtwappen von Amsterdam; b) einen Bienenkorb mit eintragenden Bienen, darüber den Sinnspruch [Door Yver] In Liefd Bloeyend; h) und i) haben eine Cisterne mit aufgezogenem Eimer [Elk zijn Beurt]; c)—g) und k) stellen eine Scene des Stückes dar: Jeronimo weist den beiden Königen und dem Herzog die Leiche des Oratius; Lorenzo, Pedro und Bellemperia liegen tot auf der Bühne; vgl. Don Jeronimo A. V, Sc. 2, 131 Bühnenweisung.

In dem Catalogus van Allerhand Treurspelen (ms) ist p. 426 noch ein weiterer Druck des Jeronimo eingetragen: Don Jeronimo, Maerschalk van Spanjen. Tr. 1674. 58 p. 8° zonder Zinspreuk. Von dieser Ausgabe scheint aber kein Exemplar erhalten zu sein.

Von den angeführten Drucken sind d und i nicht datiert. Der Katalog der Utrechter Univ.-Bibl. verlegt d vor 1690, i vor 1682; der Katalog des Brit. Mus. versieht i mit der Jahreszahl 1698 (?).

Der Druck d ist bei Jan Bouman erschienen. In den

*) Im Katalog der Bibliothek irrtümlicherweise 1719 datiert.

schon öfters citierten Katalogen finden sich Werke desselben Verlages aus den Jahren 1662—1669 angegeben; ein 1672 erschienenes Drama führt aber bereits den Vermerk: gedruckt by Wed: Jan Bouman. Daraus dürfte sich mit Sicherheit ergeben, dass d nicht nach 1672 veröffentlicht sein kann. Anderseits zeigt die Orthographie von d im allgemeinen älteren Charakter als e (1665), aber nicht älteren als c (1662). Da zudem dem Anschein nach bei Jan Bouman keine Bücher vor 1662 verlegt wurden, darf man wohl annehmen, dass d zwischen den Jahren 1662 und 1665 erschien, wenngleich dies mit unbedingter Sicherheit nicht behauptet werden kann.

Der Verleger von i ist Weduwe van Gysbert de Groot. Dramen aus den Jahren 1682 und 1695—1704 tragen ebenso die Bezeichnung Weduwe, hingegen solche aus den Jahren 1679—1681 und 1683—1690 die Bezeichnung Gysbert de Groot. Demnach ist die Weduwe zweimal verheiratet gewesen und ihre Männer starben 1682 bez. 1690—1695*): i muss also entweder 1682 oder nach 1690 veröffentlicht worden sein. Ein Vergleich der Orthographie von i mit h (1683) spricht mit Sicherheit für letztere Annahme; noch mehr aber die Thatsache, dass i, trotzdem es im übrigen, selbst in Nachlässigkeiten, mit h fast stets übereinstimmt, Akt I, Sc. 1,11 nicht hat, während es andererseits nie vorkommt, dass i ein Versehen von h verbessert.

Aus dem Umstande, dass Dramen aus dem Jahre 1682 und 1698 existieren, welche als Verleger Wed: v. Gysbert de Groot anführen, lassen sich die Angaben der Kataloge der Utrechter Univ. Bibl. und des Brit. Mus. bezüglich des Erscheinungsjahres von i leicht erklären. Aus einem

*) Die Kataloge führen keine Werke dieses Verlages an, welche die Jahreszahlen 1691—1694 tragen.

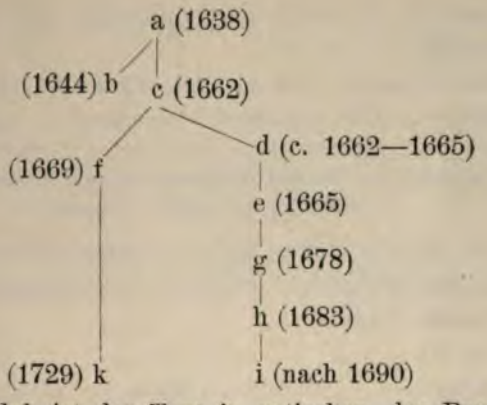
ähnlichen Grunde wird Utrecht wohl auch den Druck d „voor 1690“ gesetzt haben.

Bei einem Vergleiche der verschiedenen Ausgaben unter einander ergiebt sich, dass b—k im allgemeinen genaue Abdrücke von a sind. Verhältnismässig am unabhängigsten ist b, dessen Abweichungen von a ziemlich zahlreich sind und deutlich das Bestreben zeigen zu verbessern. Keiner der späteren Drucke hat jedoch diese Berichtigungen aufgenommen; sie alle gehen teils direkt, teils indirekt wieder auf a zurück.

Die Varianten, welche c—k unter sich und a gegenüber aufweisen, sind zumeist sehr unbedeutender Natur und vielfach auf blosse Unachtsamkeiten des Setzers zurückzuführen. Auf Grund einer gewissen Übereinstimmung in den Varianten von c—k können wir diese Drucke in verschiedene Gruppen zerlegen. Fast gar nicht weichen c, d und e von einander ab, nicht viel mehr h von i, welch letztere sich d nähern; f und k stehen infolge ziemlich umfangreicher Kürzungen des Textes für sich. (Es fehlen in f, k: A. I, Sc. 3; A. III, Sc. 6; A. IV, Sc. 3 und die 3 Vertooningen am Anfang des V. Aktes; der geringen Seitenzahl nach wird wohl auch der verlorene Druck 1674 hierher gehören.) Einige kleinere Übereinstimmungen zwischen b und f, k sind belanglos. Der Druck g dürfte, so weit mir hierüber Mitteilungen gemacht wurden, der Gruppe d, e, h, i zugerechnet werden.

a ist die direkte Vorlage für b, höchst wahrscheinlich auch für c; e ist ein mechanischer Abdruck von c, der nur orthographische Unterschiede zeigt; i druckt ziemlich nachlässig h ab, dem seinerseits g vorgelegen haben dürfte. f hängt direkt von c ab, k von f; d geht mittelbar oder unmittelbar auf c zurück.

Wir erhalten somit etwa folgendes Abhängigkeitsschema der Drucke a—k:



In a und b ist der Text in gotischen, das Personenverzeichnis sowie die Akt- und Bühnenweisungen in lateinischen Lettern gedruckt, die Seiten sind nicht numeriert. Alle übrigen Ausgaben zeigen durchweg lateinische Schriftzeichen und Paginierung. In d, h, i ist das Format etwas grösser als in c, e, aber etwas kleiner als in f, g, k.

Sämtliche Drucke sind in Akte eingeteilt, die Angabe der Szenen jedoch fehlt. a, c—e, g—h weisen vier Akte auf, doch bleibt überall der Beginn des zweiten Aktes unbezeichnet. In b, f, k finden wir fünf Akte angegeben, aber mit dem Unterschied, dass der in den letzten zwei Drucken angesetzte zweite Akt sowie der fünfte um je eine Szene später beginnen als in b.

Bei der von mir in dem anonymen „Don Jeronimo" vorgenommenen Szeneneinteilung wurde nach Möglichkeit diejenige der Spanish Tragedy und Berghs berücksichtigt.

Die Form des Dramas ist ganz die nämliche wie in A; jambischer Alexandriner in der Reimordnung a a b b; weibliche Versausgänge wechseln regelmässig mit männlichen ab; die Cäsur fällt nach der dritten Hebung; in dem komischen Teil des Stückes A. III, Sc. 7, 1—38 wird das Versmass freier gehandhabt. In derselben Szene A. III,

Sc. 7 befindet sich auch eine Prosastelle (Brief Pedringanos an Lorenzo).

Das gesamte Drama umfasst 2253 (in f, k 2037) Verszeilen + die angeführte Prosastelle.

§ 3. Vergleich der beiden niederländischen Dramen unter sich und mit der Span. Tragedy.

Das Personenverzeichnis der niederländischen Redaktion A und B*) zeigt teilweise Abweichungen von demjenigen der Sp. Tr.

Sp. Tr.	A.	B.
King of Spain.	Coninck v. Spangien.	Coningh v. Span.
Cyprian, Duke of Cast., his brother.	Hartogh v. Kast.	Hartogh v. Cast.
Lorenzo, the Duke's son.	Don Pedro, soon v. d. Hart. v. Kast.	Don Pedro, Prins v. Cast.
Bellimperia, Lorenzo's sister.	Bellemperia, dochter v. d. Hart. v. Kast.	Bellemperia, Princesse v. Cast.
Viceroy of Portugal.	Coninck v. Portegael.	Coningh v. Portugael.
Balthazar, his son.	Prins v. Portegael.	Lorenzo, Prins v. Port.
Don Pedro, the Viceroy's brother.		
Hieronimo, Marshal of Spain.	Ieronimo, Maerschalck v. Span.	Don Jeronimo, Marsch. v. Span.
Isabella, his wife.	Isabel, de vrou van Ieronimo.	Isabella, huysvrouw v. Jeronimo.
Horatio, their son.	Orativs, soon van Ieronimo.	Don Oratius, d. Marsch. soon.
Spanish General.		
Deputy.		
Don Bazulto, an old man.		
Three Citizens.	Twee Boeren.	
Portuguese Ambassador.	Twee Ambassadevrs.**)	Een Bode.

*) Mit A sei A. v. d. Berghs „Ieronimo", mit B der anonyme „Don Jeronimo" bezeichnet.

**) Fehlen nur im Inhaltsverzeichnis.

Sp. Tr.	A.	B.
Alexandro.		
Villuppo.		
Two Portuguese.		
Pedringano, Bellimperia's servant.	Pedron Gano, Knecht van Bellemperia.	Pedron Gano, dienaer v. Bellemperia.
Christophil, Bellimperia's custodian.		
Lorenzo's Page.	Pedros Iongen.	Pagie van Don Pedro.
Cerberine, Balthazar's servant.	Portegaels Knecht.	Serberyn, dienaer v. Don Lorenzo.
Isabella's Maid.		
Messenger.		
Hangman.	Een Henker.	Scherp-rechter.
Bazardo, a Painter.	Een Schilder.	Bosardo, Schilder.
Pedro and Jacques, Hieronimo's servants.		
Ghost of Andrea.	Gheest van Oratius.*)	Gheest van Oratius.
Revenge.		vgl. Wraeck, Bedrogh.
Three Watchmen.	Drie Kleppers.	Twee Soldaten.

In dem eingelegten Schauspiel treten auf:

Soliman, Turkish Emperor.	Keyser Soleman.	Keyser Soliman.
Erastus, Knight of Rhodes.	Ridder Rodes.	Erastus.
Perseda.	Perseda.	Perseda.
Bashaw.	Bassianus.	Mustapha.

Die Personen der beiden Dumbshows fehlen in A und B.

Wie wir sehen, sind die Hauptpersonen in A dieselben wie in Sp. Tr. Ihre Namen aber sind in A teilweise verändert bez. weggefallen. Besonders beachtenswert ist, dass der Lorenzo des Originals zum Pedro in A wird, vielleicht infolge einer zufälligen oder absichtlichen Vertauschung mit Pedro, the Viceroy's brother, der seinerseits in A überhaupt nicht aufgenommen ist. Die Namen des Prinzen von Portugal, des Dieners Serberine und des Malers Bazardo

*) Fehlt nur im Inhaltsverzeichnis.

kennt A nicht. Von den Personen untergeordneter Bedeutung weist A nur den Pagen Lorenzos und den Henker auf: Die Rollen der Three Citizens und des Bazulto sind möglicherweise in den Twee Boeren vereinigt. Den Ghost of Andrea und Revenge kann man mit dem Gheest van Oratius vergleichen.

B schliesst sich im Personenverzeichnis im allgemeinen genau an A an. Nur die Drie Kleppers sind durch Twee Soldaten ersetzt und die Rollen der Twee Boeren gestrichen oder vielmehr mit der Rolle des Scherp-rechters verschmolzen.

Dagegen sind in B im Gegensatz zu A Cerberin und der Maler übereinstimmend mit Sp. Tr. benannt. Auch der Prinz von Portugal erhält in B einen Namen, aber eigentümlicher Weise denjenigen, der ursprünglich dem Prinzen von Kastilien zukommt. Im übrigen fehlen in B sämtliche Personen, die auch in A fehlen, während gleicherweise B mit Ausnahme der Gestalten der Rache und des Betrugs keine Person neu einführt, welche A nicht auch kennt.

Von den Personen des eingelegten Schauspiels wird der Bashaw der Sp. Tr. in den beiden niederländischen Redaktionen benannt. A wählt Bassianus, während B Mustapha aufweist. Die übrigen Personen stimmen in A und B genau mit Sp. Tr. überein, nur wird in A Erastus, Ritter aus Rhodus zum Ritter namens Rodes.

In wie weit A und B inhaltlich unter sich und von Sp. Tr. abweichen, vermag nur eine eingehendere Vergleichung dieser drei Stücke zu zeigen. Wir nehmen daher Scene für Scene durch, indem wir zunächst A und B einander gegenüber stellen und hierauf das Verhältnis der beiden niederländischen Redaktionen zu Sp. Tr. bestimmen.

A. I, 1. Prinz Portugal steht mit seinem Heere den von Pedro und Oratius befehligten Spaniern gegenüber.

Nach gegenseitigen prahlerischen Herausforderungen der Anführer (1—7) beginnt die Schlacht, in welcher Pr. Port. gefangen wird (8—12).

Eine A I, 1 entsprechende Scene findet sich in Sp. Tr. nicht. Vielleicht beruht A I, 1 auf Sp. Tr. I, 2, 1—109 bes. 78—80. An eine Benützung des First Part of Jeronimo ist nicht zu denken. — In B fehlt diese Scene.

A I, 2.

Der König v. Span. preist Jupiter für den errungenen Sieg (1—2). Darauf beginnt sofort der Streit zwischen Oratius und Pedro*) (3—16). Jeron. und der Herzog v. Kast. mischen sich zu Gunsten ihrer Kinder in den Zank (17—20, 21—24). Der König ruft das Urteil Pr. Port. an (25—28). Dieser spricht Pedro und Orat. gleichen Ruhmesanteil an der Gefangennahme zu (29—36). Die Streitenden unterwerfen sich der Entscheidung des Königs (37—38). Orat. erhält das Lösegeld, Pedro das Pferd und die Waffen des Prinzen (39—42). Diesem wird der kgl. Palast als Aufenthaltsort angewiesen und jegliche Erleichterung der Haft gewährt (43—45).

B I, 1.

Der König v. Span. preist den Himmel für den Sieg, welcher der gerechten Sache verliehen wurde. Nur gezwungen habe er den Krieg begonnen (1—8). Orat. und Pedro nähern sich mit dem Gefangenen (9—11). Als sich der König nach dessen Namen erkundigt, antwortet ihm Lor. mit zürnenden Worten (12—18). Es beginnt nun der Streit zwischen Orat. und Pedro (19—34), der immer hitziger wird, bis der König Ruhe gebietet (35—36) und Lor. bittet, ein Urteil abzugeben (37—40). Da nach dessen Ansicht die Streitenden gleiche Tapferkeit bewiesen haben (41—44), weist der König Orat. das Lösegeld, Pedro das Ross des Prinzen an (45—48). Die

*) Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A. Pr. von Port. = B Lorenzo.

Pr. Port. dankt dem König für diese Gnade (46).

Gefangennahme des Prinzen sei als gerechte Strafe des Himmels für den Treubruch des Königs von Port. zu betrachten. Er, der König von Span., hätte nun Gelegenheit, sich grausam zu rächen, aber die Tapferkeit des Prinzen habe ihn zur Milde gestimmt. Es sei ihm Freiheit gewährt, wenn er seinen Vater veranlasse, den gebrochenen Eid aufs neue zu leisten (49—58). Unterdessen möge sich der Prinz am kgl. Hofe die Zeit bei den spanischen Jungfrauen und mit ritterlichen Spielen vertreiben (59—60). Lor. dankt in bewegter Rede (61—68). Pedro und Oratius bieten dem Prinzen ihre Freundschaft an, welche dieser freudig annimmt (69—74). Der König fleht zum Himmel, dass stets Friede und Treue diesen Bund erhalte (75—76).

A und B beruhen auf Sp. Tr. I, 2. B schliesst sich der Hauptsache nach an A an, zeigt aber Einfluss von Sp. Tr.

In A ist Sp. Tr. 1—109 ganz übergangen, es müsste denn A 1—2 ein kärglicher Rest jener Zeilen sein; B 1—8 ist wohl eher Erweiterung von A 1—2 als Ersatz für Sp. Tr. 1—109. Von Sp. Tr. 110—154 benützt A ausser der Bühnenweisung am Anfang nur 147—148 (vgl. A 44—45); B verwendet von Sp. Tr. Zeile 134—137 und 145—150 (vgl. B 49—60); doch sind diese Entlehnungen A 44—45 entsprechend in B mehr an das Ende der Szene verlegt und mit dem Schiedsspruch des Königs verbunden; Sp. Tr. 137—144 ist möglicherweise in B durch 12—18 ersetzt. Am eingehendsten wird in A und B der Streit behandelt; B nähert sich dabei Sp. Tr. (vgl. B 18—34 mit Sp. Tr. 154—158), stellt aber die Handlung ausführlicher und lebhafter dar; in A mischt sich ausser Jeron. (A 17—20,

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. von Port. = B Lorenzo.

Sp. Tr. 166—172) auch der Herz. v. Kast. in den Zank (vgl. A 21—24); B übergeht beides. Beim Urteil des Königs wird abweichend von Sp. Tr. 185—186 in A 44 und in B 59 Lor. der kgl. Palast als Aufenthalt angewiesen. Der Schluss von Sp. Tr. (192—197) ist in A übergangen, in B jedoch möglicherweise verwendet (vgl. B 67—76).

A I, 3.

Pr. Port. und Pedro schliessen einen Freundschaftsbund (1—6). Pedro schlägt dem Prinzen vor, auf die Jagd zu reiten (7). Dieser aber gesteht mit zögernden Worten seinem Freunde, dass er verliebt sei (8—14). Pedro willigt ein, Pr. Port. an den Hof zu führen (15—16). Da erscheint Bellemp. mit Oratius (17). Bei ihrem Anblick verbergen sich die Prinzen (18).

Bellemp. erkundigt sich bei Orat. nach dem Schicksal ihres Geliebten (19—20). Sie bricht in Jammern aus, als sie dessen Tod erfährt (21—25) und frägt Orat., ob denn keine Rettung möglich gewesen sei (26). Orat. schildert seine vergeblichen Versuche, Andreo ins Leben zurückzurufen (26—30). Er

B I, 2.

Pedro versichert Lor. aufs neue seine Freundschaft (1). Lor. gesteht, dass er in Bellemp. verliebt sei (2—8). Pedro will ihn zu derselben führen (9—11). Da sieht er diese mit Orat. herankommen, worauf sich die Prinzen verbergen (12—13).

Bellemp. bittet Orat., ihr das Nähere über den Tod ihres Geliebten zu erzählen (14—15). Orat. berichtet, dass c. 80 Reiter des bereits fliehenden Feindes die mit der Plünderung beschäftigten Spanier überfallen hätten. Andreas und Orat. hätten sich mit etwa 30 Reitern den Portugiesen entgegen geworfen und in dem folgenden Gefecht hätte Lor. den Andreas niedergestossen. Das Pferd des Letzteren sei scheu geworden und habe

will die Feldbinde des Toten Bellemp. überreichen, erhält sie aber von dieser als Geschenk zurück (31—37). Da sieht Bellemp. ihren Bruder herannahen und bittet Orat. sich zu entfernen (38).

Pr. Port. erklärt Bellemp. seine Liebe. Dieselbe will jedoch von dem Mörder ihres Geliebten nichts wissen und enteilt zürnend, als der Prinz in seinen Liebesbeteuerungen fortfährt (38—56).

Bellemp. verliert ihren Handschuh. Orat. hebt ihn auf und erhält zum Danke auch noch den zweiten; doch solle er hiervon niemanden etwas sagen (57—58).

Pedro ist erstaunt, Orat. abermals bei Bellimp. zu sehen (59—60). Pr. Port. sieht schmerzerfüllt in Orat. den glücklichen Rivalen (61—67). Pedro tröstet den Klagenden und will sich zunächst über das Verhältnis zwischen Bellemp. und Orat. Klarheit verschaffen (68—72).

den Getroffenen über das Feld geschleift. An einem Dornstrauch sei die Feldbinde hängen geblieben (16—46). Bellemp. nimmt die Feldbinde an sich und ruft die Rache des Himmels auf den Mörder herab (46—54). Orat. tröstet sie mit der Versicherung, sie würde schon wieder einen anderen Geliebten finden (55—56). Beim Anblick ihres Bruders bittet Bellemp. den Orat., sich zu entfernen (57).

Lor. fleht Bellemp. um ihre Liebe an. Aus Aufregung hierüber kommt diese einer Ohnmacht nahe. Sie zeigt dem Prinzen die Feldbinde: so lange sie diese besitze, wollte sie nur an Rache für den Erschlagenen denken (70—88). Ohne die Entschuldigungen und Einwände des Lor. anzuhören, reisst sie sich von ihrem Bruder los und eilt davon (58—100).

Pedro wundert sich, dass Orat. fortgeht, ohne auch nur einmal umzublicken. Es

---

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

kommt ihm vor, als ob sich derselbe verstelle. Den Grund hiervon hofft er noch zu erfahren (101—103). Lor. klagt über die Hartherzigkeit der Bellemp. (104—111) und wird von seinem Freund ermutigt und getröstet (112—114).

A I, 3 und B I, 2 entsprechen Sp. Tr. I, 4. B schliesst sich inhaltlich eng an A an und zeigt keinerlei Beeinflussung durch Sp. Tr.

A 1—18 und B 1—13 fehlen in Sp. Tr., doch zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen A 7 und Sp. Tr. 108—109. Weiterhin unterscheiden sich A und B hauptsächlich dadurch von Sp. Tr., dass in jenen die Zusammenkunft der Bellemp. mit Orat. deutlich als eine geheime dargestellt wird. Orat. muss sich vor Lorenzo verbergen A 38, B 57, vgl. Sp. Tr. 55—58, und trifft überhaupt nicht mit den Prinzen zusammen, vgl. Sp. Tr. 110—115. In A ergiebt sich vor allem aus Zeile 58, dass sich Bellemp. unbeachtet glaubt, als sie Orat. ihre beiden Handschuhe überlässt (vgl. A 57—58 m. Sp. Tr. 100—104). B übergeht diese Stelle, giebt auch nicht deutlich an, ob Bell. ein zweites Mal mit Orat. zusammenkommt (wodurch dessen abermaliges Auftreten s. B 101—103 an Motivierung verliert).

Im Bericht des Orat. über den Tod des Andrea (Sp. Tr. 1—43, A 19—33, B 14—46) fehlt in A die Schilderung des Gefechtes, während B dieselbe ausführlich giebt (B 16—46), doch, wie es scheint, unabhängig von Sp. Tr. 9—29. Vor allem fehlt in B jede Andeutung, dass Lor. unritterlich handelt, s. Sp. Tr. 23—25. Sp. Tr. 31—39 wird von A 26—30 mit grosser Genauigkeit behandelt, B hat hiervon aber nichts aufgenommen. Auch die Geschichte mit der Feldbinde ändert B selbständig um. Vgl. Sp. Tr. 42—49 und A 31—35 mit B 46—50, 85—88.

Bei der Unterredung der Prinzen mit Bellemp. (Sp. Tr. 77—99, A 39—56, B 58—100) zeigt in A und B Bellemp. ihren Abscheu vor Lor. ganz offen und bedenkt

sich nicht, diesen des Mordes anzuklagen.*) In Sp. Tr. verstellt sich Bellemp., ihre wahre Gesinnung tritt nur in dem Monolog, Sp. Tr. 60—76, unverhüllt zu Tage, welcher aber in A wie in B übersprungen ist. B 79—90 sind doch wohl freie Erfindung.

A I, 4.	B I, 3.
Der König v. Port. beweint seine Niederlage und die Gefangennahme des Kronprinzen (1—6). Diese Nacht noch soll das Lösegeld abgehen (7—9). Der eine Gesandte spricht von der Unbeständigkeit des irdischen Glückes und der Begehrlichkeit der Menschen (10—19). Die beiden Gesandten reisen ab, vom König zur grössten Eile ermahnt (19—22).	Der König klagt über die Unbeständigkeit der menschlichen Macht. Doch will er sich deshalb nicht der Verzweiflung hingeben, denn in der Standhaftigkeit liegt die einzige Rettung (1—16). Er sendet einen Boten mit dem Lösegeld nach Spanien (17—20).

A und B sind Reste der Alexandro-Villuppo-Episode (s. Sp. Tr. I, 3 und III, 1), beschränken sich aber auf die Benützung von Sp. Tr. I, 3, 1—c. 42 und III, 1, 1—c. 14. In A und B fällt die Handlung zeitlich nach Sp. Tr. III, 1.

B schreibt die Worte, welche in A der eine Gesandte spricht, dem König zu und ersetzt die beiden Gesandten von A durch einen Boten mit ganz untergeordneter Rolle.

*) In A klingt letzteres allerdings seltsam, da Orat. mit keinem Worte erwähnt hat, dass Andreo durch die Hand des Pr. Port. gefallen ist.

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Prinz v. Port. = B Lorenzo.

A I, 5.

Pr. Port. erneuert seine Klagen über Bellemp.s Hartherzigkeit (1—17) zuerst in längerem Monolog, dann vor dem hinzutretenden Pedro (18—22). Pedro hofft durch Gano den Grund von Bellemp.s Benehmen zu erfahren (24—25) und bittet den Prinzen sich zu entfernen (23, 26—27).

Darauf befiehlt Pedro dem Gano, Bellemp. herbeizurufen (29—30). Diese überhäuft er mit zornigen Vorwürfen, weil sie Orat. dem Prinzen vorziehe. Bellemp. fertigt ihren Bruder ziemlich kurz ab und verlässt die Bühne (31—37). Pedro ist wütend auf seine Schwester, frägt Gano ohne Umschweife, ob Orat. der Geliebte Bellemp.s sei und entreisst dem Zögernden die Antwort mit Gewalt (37—48). Pedro verspricht, über den Verrat Ganos zu schweigen (48—52).

Pedro verbirgt sich (53), um die Klagen seines Freundes zu belauschen (54—85). Dann tritt er zu ihm hin und teilt ihm das Ergebnis

B I, 4.

Pedro ist nach reiflicher Überlegung zu der Ansicht gekommen, dass Bellemp.s Benehmen gegen den Prinzen sich nur durch ein Liebesverhältnis zwischen ihr und Orat. erklären lasse. Um aber sicher zu gehen, beschliesst Pedro Bellemp.s Diener auszuforschen (1—13).

Er ruft diesen aus dem Hause und sucht ihm anfangs das Geheimnis auf freundliche Weise zu entlocken (13—27). Als aber Gano ausweicht, entreisst er demselben den Degen und zwingt ihn zu einem Geständnis (27—34).

Pedro fordert darauf Gano auf, ihm bei der Ermordung des Orat. behilflich zu sein. Gegen Geld erklärt sich Gano auch sofort hierzu bereit (34—41) und teilt dem Pedro mit, dass das Liebespaar heute abend im Garten des Marschalls zusammenträfe. Da er den Schlüssel zum Garten besitze, liesse sich der Mordplan leicht ausführen (41—46). Pedro ist hiermit einverstanden und

seiner Unterredung mit (86—90). Pr. Port. bricht wieder in Jammern aus (91 bis 95) und frägt, ob es kein Mittel gäbe, Orat. von Bellemp. zu trennen (96—99). Pedro sieht in der Ermordung des Orat. die einzige Möglichkeit hierfür (99—104). Die Bedenken des Pr. Port. sucht Pedro eben zu beschwichtigen, als Gano abermals erscheint. Pr. Port. verbirgt sich (105—109).

Pedro verspricht Gano Geld und Gut, wenn ihm dieser einen Gefallen erweise. Für Geld will der Diener die grössten Schandthaten vollbringen. Als er aber hört, dass es sich um die Ermordung des Orat. handle, verliert er den Mut. Doch die Drohungen Pedros sowie dessen Versicherung, ihm unter jeder Bedingung Begnadigung zu erwirken, stimmen Gano wieder um (110—135). Er benachrichtigt Pedro, dass heute abend sich Gelegenheit zur Ausführung des Planes biete, bestellt Gano für elf Uhr auf den Platz (47—49). In einem Monologe spricht Pedro von den traurigen Folgen, welche dieses Verbrechen nach sich ziehen werde (50—60).

B II, 1.

Lorenzo treibt sich vor Bellemp.s Thüre umher. Pedro erscheint und hält den Prinzen für Orat., Lor. seinerseits Pedro für einen Freier der Bellemp. Schon stehen sich die beiden kampfbereit gegenüber, als sich der Irrtum aufklärt (1—5).

Pedro benachrichtigt den Prinzen, dass Orat. der Geliebte Bellemp.s sei. Lor. bricht in Klagen aus (6—16). Pedro tröstet ihn mit der Eröffnung, der Diener Bellemp.s habe einen Weg gezeigt, Orat. ohne jede Gefahr für die Prinzen zu beseitigen (17—34). Die beiden Prinzen entfernen sich, um das Nähere bezüglich ihres Anschlages zu beraten.

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

da Bellemp. und Orat. im Garten des Marschalls zusammenkämen und er, Gano, den Schlüssel hierzu besitze (136—138).

Pedro ist mit diesem Vorschlag einverstanden und entfernt sich mit Pr. Port., der in seinem Versteck alles mit angehört, um das Weitere zu beraten (138—140).

A I, 5 und B I, 4 mit II, 1 entsprechen Sp. Tr. II, 1. A weist sehr grosse Veränderungen auf. Neu eingeführt ist die Besprechung Pedros mit Bellemp. (31—38). Die Unterredung Pedros mit Gano Sp. Tr. 41—108 ist bei Zeile 82 in A in zwei Teile getrennt (A 29—30, 38—52 u. 110—138), von denen der zweite stellenweise eine Wiederholung des ersten ist. Pr. Port. muss sich jedesmal entfernen A 23, 109 vergl. Sp. Tr. 37. Unklar ist es, warum sich derselbe nicht auch A 27 in Hörweite hält, nachdem dies doch bei A 109 der Fall zu sein scheint. Ebenso seltsam muss es erscheinen, dass Pedro sich verbirgt A 53, um die Klagen des Prinzen A 54—85 zu belauschen. Wir können doch nicht annehmen, dass sich Pedro hierdurch überzeugen will, ob Pr. Port. Bellemp. wirklich liebt. Der Dialog am Anfang von Sp. Tr. ist in A grösstenteils durch einen Monolog des Pr. Port. ersetzt (A 1—17). A 54—85 ist nur eine Erweiterung von A 1—17 und bringt inhaltlich nichts neues.

B trennt A I, 5 in zwei Scenen. In der ersten (B I, 4) beschränkt es sich darauf, die Unterredung mit Gano im Zusammenhang mitzuteilen, wobei sich manche Anklänge an Sp. Tr. finden; vergl. B 29—32 mit Sp. Tr. 44—52. Die Unterredung mit Bellemp. fällt weg, Pr. Port. tritt in B I, 4 überhaupt nicht auf.

B II, 1 ergänzt B I, 4 und schildert, wie Pedro das Geschehene seinem Freunde erzählt. B II, 1 ist teilweise Wiederholung von B I, 4, 13—49, teilweise schliesst es sich an A 86—109 an. Der Beginn von B II, 1, 1—5 und das Ende von B I, 4, 49—60 sind wohl freie Erfindung.

Dadurch, dass A 136—138 u. B I, 4, 42—49 an Stelle von Sp. Tr. 101—102 (vergl. auch Sp. Tr. II, 2, 42—45) treten, wird in A und B die Scene Sp. Tr. II, 2 entbehrlich.

A II, 1, 1—18.

Vertooninge: Orat. und Bellemp. liebkosen sich, Pr. Port. und Pedro schwören, Orat. zu töten.

Orat. und Bellemp. ergehen sich in gegenseitigen Liebesbeteuerungen. (1—18.) Die Verschworenen erscheinen, ermorden Orat. und nehmen Bellemp. gefangen, die Jeron. zu Hilfe ruft. Pr. Port. hängt die Leiche an einen Baum (Bühnenweisung.)

B II, 2.

Orat. und Bellemp. befinden sich im Garten Jeronimos. Orat. preist sein Liebesglück (1—4). Er und Bellemp. schwören sich Treue (5—11). Letztere klagt, dass sie ihre Liebe nicht frei bekennen darf (11—16). Orat. tröstet sie mit einem Hinweis auf die Blüten, deren Kelche sich vor dem Nachttau schliessen und unter dem belebenden Einfluss der Sonne entfalten (16—29). In Liebesworten und Küssen vergessen die beiden ihre Sorgen (29—34).

Die beiden Prinzen und Gano brechen hervor. Gano sticht Orat. nieder und hängt die Leiche an einen Baum. Die Prinzen eilen mit Bellemp. fort, welche nach Jeron. ruft (34—40).

A II, 1, 1—18 und B II, 2 entsprechen Sp. Tr. II, 4. A geht nur kurz und ungenau auf Sp. Tr. ein. Die Person des Gano sowie jegliche Anspielung auf denselben (s. Sp. Tr. 8—13) fehlen in A, ebenso die schlimmen Ahnungen der Bellemp. 14—22. A 1—18 nimmt in Wortlaut und Gedankengang auch nicht eine Zeile von den entsprechenden Zeilen in Sp. Tr., c. 22—49 auf. Die Ermordung des Orat.

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro. Sp. Tr. Balth. = A. Pr. v. Port. = B. Lorenzo.

wird mit einer Bühnenweisung abgethan, die jedoch mit den Ereignissen in Sp. Tr. 50—62 übereinstimmt.

B schliesst sich in der Hauptsache an A an, scheidet dementsprechend Sp. Tr. 8—22 aus und schwächt Sp. Tr. c. 23—49 ab. Trotzdem aber lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen B 1—28, 29—30, 31—32 und Sp. Tr. 16—21, 23, 24—49 nicht leugnen. — Der Mord wird in B eingehender und lebhafter als in A und Sp. Tr. geschildert.

Die Vertoninge, welche A II, 1 vorhergeht, erinnert an Sp. Tr. II, 2.

A II, 1, 19—120.

Jeron., durch das Hilfegeschrei der Bellemp. aus dem Schlafe geweckt, erscheint im Garten (19—24). Er sieht einen Mann an einer Linde hängen, schneidet ihn ab und erkennt seinen Sohn (25—28). Er bemerkt, dass die Leiche auch mit Stichwunden bedeckt ist, und verliert den Verstand (29—33). Jeron. hält Orat. für einen Fremden, welcher dessen Kleider angelegt habe. Sein Sohn könne der Tote unmöglich sein, da Orat. mit Pr. Port. sich im Palaste des Herz. von Kast. bez. Pedros befinde. Jeron. frägt die Leiche nach Orat. (34—48). Isab. kommt hinzu. Jeron.

B II, 3.

Jeron. frägt sich, was das für eine Stimme war, die ihn aus dem Schlafe weckte (1—9). Er sieht anfangs niemand, als er aber den Garten genauer durchsucht, findet er einen Mann. Er glaubt anfangs, derselbe lebe und habe sich eingeschlichen (9—16). Dann aber erkennt er, dass der Mann tot und an einer Eiche aufgehängt sei. Es ist Orat. (17—20). Jeron. bricht in Klagen aus und meint, Orat. habe sich selbst umgebracht. Er schneidet die Leiche ab, fühlt die Wunden am Körper und kann nicht begreifen, wie ein Mensch doppelten Selbstmord auszuführen vermag

hält sie für Orat., der ihn verderben will. Nach längerer Zeit erkennt er seine Gemahlin (49—66). Jeron. führt Isab. zur Leiche. Isab. beweint den Tod ihres Kindes und den Wahnsinn ihres Mannes (66—89).

Schliesslich beginnt auch Isab. irre zu reden, spricht von Bellemp. als ihrer Schwiegertochter (99—100), verwechselt Orat. mit Jeron. u. s. w. (90 — 102).

Doch kommt sie bald wieder zu sich und es gelingt ihr, auch Jeron. zu Vernunft zu bringen (102—111). Beide schwören, schreckliche Rache an den Mördern zu nehmen und tragen den Toten in das Haus (112—120).

(21—32). Da sieht Jeron., dass Orat.s Degen in der Scheide steckt und nun erkennt er die Wahrheit. Er schwört den Mördern Rache (32—44). Vergebens sucht er sich über deren Persönlichkeit klar zu werden (45—46) und verfällt darüber in Wahnsinn. Er glaubt, die Sterne wollten ihm etwas sagen, frägt die Bäume und Blumen nach dem Namen der Mörder, und haut endlich auf den Baum mit seinem Degen ein, da er denselben für einen Mann hält, der ihm nicht antworten will (47—86).

Isab. erscheint. Jeron. glaubt, sie wäre eine Dirne, von Orat. in den Garten bestellt, und deren Buhle hätte Orat. aus Eifersucht umgebracht. Als sie ihm die Mörder nicht nennen kann, will er sie töten, doch bringt ihn Isab. noch rechtzeitig zur Besinnung (87—139).

Jeron. führt Isab. zur Leiche. Isab. wirft sich über dieselbe und fleht, dem Wahnsinne nahe, Jeron. solle ihr sagen, wer das Verbrechen vollbracht hätte. Jeron. hofft, der Himmel werde ihm den rechten Weg zur Rache weisen (140—186). Darauf taucht er ein Tuch in das Blut des

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

Ermordeten und leistet einen feierlichen Racheschwur (183—199).

Jeron. und Isab. tragen die Leiche in das Haus und beschliessen, ihren Gram zu verbergen, um den Argwohn der Mörder nicht zu erregen (200—204).

A II, 1, 19—120 und B II, 3 entsprechen Sp. Tr. II, 5, weichen aber beide teilweise von Sp. Tr. wie auch unter sich bedeutend ab. B nimmt eine Art Mittelstellung ein.

Der Beginn von A, 19—32 und B, 1—46 schliesst sich ziemlich genau an Sp. Tr. 1—33 an. In B beginnen aber bereits hier die Erweiterungen, an denen es sehr reich ist (vgl. 11—16, 22—33). Der Schluss von A (112—120) und B (182—204) zeigen keine wesentlichen Änderungen Sp. Tr. (51—66) gegenüber. Dabei folgt B dem englischen Original gewissenhafter als dies bei A der Fall ist, indem B 187—193, 200—203 die Zeilen 51—52, 60—63 von Sp. Tr., welche von A übergangen werden, wieder aufnimmt. Sp. Tr. 60—63 verwertet B aber erst in III, 1. In A und B wird Jeron. noch vor dem Auftreten Isab. wahnsinnig, in A verliert auch Isab. den Verstand (vgl. übrigens B 165—166). Inhaltlich scheint die Wahnsinnsscene in B ganz unabhängig von A II, 1 und Sp. Tr. II, 5 zu sein. Unabhängig ist auch B 98—135, während B 62—85 etwas an Sp. Tr. IV, 2 erinnert. Die Interlation A in dieser Scene ist nur in A benützt; vgl. A 37—38; 41; 43—44; 67—71 mit Sp. Tr. Interpol. A. 15; 29; 3—4; 21; 24.

Die übertriebene, teilweise lächerlich wirkende Darstellungsweise von A II, 1 ist in B II, 3 gemildert. Auch herrscht in B bezüglich der Entwicklung der Handlung grössere Klarheit.

Nach A 99 bekommen wir den Eindruck, als ob Isab. von dem Liebesverhältnis zwischen Bellemp. und Orat. gewusst hätte (vgl. auch A II, 3, 8). Der lateinische Passus

von Sp. Tr. ist in A und B übergangen. B 194—200 ist wohl selbständige Einlage.

A II, 2.

Pedro befürchtet, sein Verbrechen könnte durch Serb. oder Gano verraten werden. Daher will er letzteren bestechen, Serb. zu erschiessen und hierdurch zugleich auch Gano unschädlich machen (1—12). Pedro verspricht dem Diener 50 Kronen für die That und sichert ihm Begnadigung zu. Diesen Abend würde Gano noch Gelegenheit finden, den Mord zu vollbringen. Gano willigt ohne Widerspruch ein, da Pedro für Straflosigkeit bürgt (13—22).

B II, 4.

Pedro sieht ein, in wie grosse Gefahr er durch die Ermordung des Orat. geraten ist und wie die einzige Rettung in neuen Verbrechen liegt. Auf Serb. und Gano kann er sich nicht verlassen, deshalb soll der eine mit Hilfe des andern beseitigt werden (1—20). Gano meldet, dass noch niemand von dem Morde etwas wisse; Bellemp. könne in ihrem Gefängnis nichts ausplaudern (21—26). Pedro eröffnet nun Gan. seine Absicht, Serb. aus dem Wege zu räumen. Nur ungern willigt Gano ein, und erst als Pedro Begnadigung und Stillschweigen gegen Lor. versprochen hat (27—40). Die That soll in dieser Nacht ausgeführt werden. Pedro wird Serb. in die Falle locken (41—48).

A II, 2 und B II, 4 entsprechen Sp. Tr. III 2, c. 70—119 (excl. 94—99 und 108—109). Es zeigen sich keine wesentlichen Verschiedenheiten von Sp. Tr., doch fehlt die unmittelbare Veranlassung, welche Sp. Tr. 51—67 Lorenzo zu der Ermordung der beiden Diener bestimmt. Der

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

Schluss von Sp. Tr. (100—119) ist in A und B an den Anfang der Szene verlegt. Die Person des Pagen Sp. Tr. 94—99 fehlt.

B II, 4 folgt in der Disposition A; inhaltlich zeigt B einige Erweiterungen. B 1—20 erinnert an Sp. Tr. III, 4, 35—46.

A II, 3.

Bellemp. sieht ein, dass Thränen das geschehene Leid nicht ändern können. Sie schreibt mit ihrem Blute einen Brief an Jeron., in dem sie die Namen der Mörder nennt (1—16).

B II, 5, 1—129.

Bellemp hält es für ihre Pflicht, Orat. in den Tod zu folgen. Nur der Gedanke an Rache hält sie noch davon ab (1—28). Sie öffnet sich eine Ader und beginnt mit ihrem Blute einen Brief an Jeron. zu schreiben, in dem sie aufs ausführlichste die näheren Umstände des Mordes auseinander setzt (29—73). Da erscheint Orat.s Geist, legt Bellemp. die Hand auf die Feder und sieht Bellemp. starr an. Als Bellemp. ihn umfassen will, verschwindet er (Bühnenweisung). Bellemp. klagt über die Flucht des Geistes, beruhigt sich jedoch schliesslich damit, dass blosse Einbildungskraft ihr das Gespenst vor Augen gezaubert habe (74—87). Aber dasselbe erscheint nochmals, weist Bellemp. seine Wunden und erzählt ihr, dass es vom Himmel gesandt sei, um Bellemp. bei der Ausführung des Racheplanes behilflich zu sein. Zugleich teilt Orat. ihr mit, dass auch sie und ein Königsszepter in das Grab sinken müssten (88—121).

Orat. Geist verschwindet und nimmt Bellemp.s Brief mit sich. Vergebens fleht Bellemp. den Geist an, länger zu verweilen. Sie tröstet sich mit dem Gedanken, dass der Himmel selbst die Rache fördern wolle (122—129).

A II, 3 beruht auf Sp. Tr. III, 2, 26—31 (Inhalt von Bellemp.s Brief) und formt aus diesen Zeilen eine selbständige Szene. B II, 5, 1—129 schliesst sich A II, 3 an, erweitert aber in sehr hohem Grade. Die Einführung des Geistes wurde vielleicht durch A II, 4, 15—20 veranlasst. Der Inhalt von Bellemp.s Brief wird in B weit ausführlicher angegeben als in Sp. Tr 26—31. A geht auf denselben in keiner Weise ein.

A II, 4.

Bellemp. wirft von ihrem Gefängnis aus, den Brief Jeron. zu, der noch immer keine Ahnung von der Persönlichkeit der Mörder hat (1—6). Jeron. hebt den Brief auf und erfährt das Geheimnis. Er preist Bellemp.s standhafte Liebe und schwört den beiden Prinzeu den Tod (7—14).

Orat.s Geist erscheint, weist Jeron. seine Wunden und fordert ihn zur Rache auf (15—20). Jeron. beschliesst, sich sofort an die Ausführung derselben zu machen (21—31).

B. III, 1.

Schon drei Tage sind seit der Ermordung des Horat. verflossen. Jeron. hat die Leiche in seinem Arbeitszimmer verborgen (17—20), niemand weiss hiervon (1—20). — Jeron. ist von grosser Unruhe gequält; noch immer hat er nichts über die Mörder erfahren. Auf wilde Rachelust ist tiefe Mutlosigkeit gefolgt; mit Mühe nur vermag er vor der Aussenwelt seinen Kummer zu verbergen (21—35). Da fühlt Jeron., wie ihn der Schlaf befällt; er entschlummert, den Himmel bittend, ihm zu helfen (35—40).

Orat. Geist erscheint mit Schwert und Strick und dem Brief Bellemp.s in der Hand. Er zeigt Jeron. den Strick

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

und die Klinge, mit der er ermordet wurde. Lor. und Pedro hätten ihn aus Eifersucht getötet. Bellemp., seine Braut, sinne auf Rache. Jeron. solle ihrem Beispiel folgen. Er, Orat., werde ihm keine Ruhe lassen, bevor nicht die Mörder zur Rechenschaft gezogen seien. Orat. lässt den Brief fallen und verschwindet (41—68).

Jeron. erwacht, er zweifelt, ob er die Erscheinung wirklich für den Geist seines Sohnes oder nur für einen trügerischen Traum halten solle. Wenn er den Worten des Geistes trauen dürfte, würde er unverzüglich zur Rache schreiten, aber vielleicht war das Gespenst eine blosse Sinnestäuschung. Durch einen Mord an Unschuldigen will Jeron. sein Gewissen und seine Ehre nicht beflecken. Vielleicht bringt die Zeit Rat (69—132).

Da erblickt Jeron. den Brief Bellemp.s Derselbe bestätigt die Worte des Geistes (133—158). Aufs neue wird Jeron. in Ungewissheit gestürzt (159—178). Aber würde Bellemp. trotz allem den eigenen Bruder anklagen? Der Brief kann nur eine Falle sein. Jeron. beschliesst mit der Ausführung der Rache zu warten, bis er sichere Beweise von der Schuld der Prinzen erhalten hat (179—192).

A II, 4 geht wie A II, 3 auf Sp. Tr. III, 2 zurück und zwar behandelt es Sp. Tr. 1— c. 52 (excl. 24—31) in sehr freier Form. Sp. Tr. 1—23 dürften A 1—6 entsprechen, Sp. Tr. 12—15 werden wenigstens teilweise Veranlassung zu A 15—20 gegeben haben. Ganz abweichend von Sp. Tr. 35—47 scheint in A 21—31 Jeron. dem Inhalt des Briefes unbedingtes Vertrauen zu schenken und denkt keineswegs zuerst Beweise für dessen Glaubwürdigkeit zu sammeln oder sich mit Bellemp. zu besprechen; s. Sp. Tr. 48—52.

B III, 1 nimmt eine ziemlich selbständige Stellung ein. B 1—40 ist möglicher Weise von den dreams and

direful visions in Sp. Tr. III, 2, 13, 20 beinflusst. B 41—68 entsprechen wohl eher A II, 4, 15—20 als Sp. Tr. III, 2, 12—15. Der Hauptunterschied gegenüber A und Sp. Tr. ist in B natürlich die Überbringung des Briefes durch den Geist des Orat. Kaum begreiflich ist es eigentlich, dass in B sich Jeron. trotz des ausführlichen Inhaltes des Briefes und der Worte des Geistes so unentschlossen zeigt und noch unverständlicher die Frage Jeron.s „Wat oorsaech heeft de maegt haer broeder aen te klaghen“ (181). Es scheint beinahe, als ob B anfangs beabsichtigt hätte, übereinstimmend mit A Jeron.s Zweifel durch den Brief schwinden zu lassen, dann aber den Schluss nach der Lesart in Sp. Tr. anfügte, ohne das Vorhergehende darnach abzuändern. Für diese Ansicht spricht wenigstens der Umstand, dass B 181—191 sich genau an Sp. Tr. 35—48 anschliesst, während im übrigen B, wenn und soweit es überhaupt einer Vorlage folgt, inhaltlich mit A II, 4 übereinstimmt.

A II, 5.

Pr. Port. und Pedro begeben sich zu Bellemp. Diese beschliesst, sich zu verstellen (1—2). Pr. Port. erneuert seine Liebesbewerbungen und wird von Pedro unterstützt (16, 30, 38, 51). Bellemp. giebt Pr. Port. grosse Hoffnung. Gegen das Versprechen, über den Mord nichts auszusagen, wird Bellemp. aus ihrer Haft entlassen (20—21). Alle drei Personen entfernen

B II, 5, 130—241.

Pedro begiebt sich zu seiner Schwester. Diese beschliesst, sich zu verstellen (130—131). Pedro frägt Bellemp., ob sie ihre thörichte Liebe noch immer nicht vergessen habe; sie solle doch bedenken, wie sehr sie Spanien und sich selbst dadurch erniedrigt hätte (132—141). Bellemp. weist diese Vorwürfe als falsch und ungerecht zurück (142—152). Pedro begreift

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

sich scheinbar in bester Eintracht (3—56).

---

nicht, wie Bellemp. den an Rang so tief unter ihr stehenden Orat. dem port. Kronprinzen vorziehen konnte, der sich durch seine edle Abstammung nicht minder als durch seine Tugend auszeichne (153—162). Bellemp. entgegnet, Orat.s Tugend hätte dessen fehlenden Adel reichlich ersetzt, während der ehrvergessene Pr. Port. durch feigen Meuchelmord seine Ahnen entehrt habe (162—175). Pedro bittet seine Schwester, sich in das Unabänderliche zu fügen (176—187). Auch spräche man schon bei Hofe über ihre lange Abwesenheit (187—189). Sie solle doch endlich diese verderbliche Liebe aus ihrem Herzen bannen und wenn sie verspräche, über das Geschehene Stillschweigen zu bewahren, sollte sie wieder in Freiheit gesetzt werden (190—195). Anfangs will Bellemp. von Pedros Vorschlägen nichts hören (195—206), giebt aber dann nach und erklärt sich schliesslich auf das Drängen ihres Bruders sogar zu einer Verlobung mit Lor. bereit (207—227). Doch stellt Bellemp. die Bedingung, dass Lor. nie von dem Vergangenen spreche oder sich gar nachträglich hierfür räche (228—233). Auch dürfe sie Lor. nicht drängen (231—237). Pedro nimmt hocherfreut diese Forderungen im Namen seines Freundes an und führt Bellemp. auf verborgenen Wegen an den Hof zurück (238—241).

A II, 5 und B II, 5, 130—241 sind mit Sp. Tr. III, 10 zu vergleichen; die Übereinstimmung ist aber nicht sehr bedeutend.

In A kommt vor allem in Betracht, dass Bellemp. nicht im geringsten ihrem Hass gegen Pr. Port. Ausdruck verleiht wie in Sp. Tr. 24—77. Die Anspielung auf Andrea, den Zorn des Herz. v. Kast., die Vorwürfe Lorenzos wegen Bellemp.s Liebesverhältnisses mit Horat., die Frage Bellemp.s

nach dem Grunde ihrer Gefangenschaft fehlen in A gänzlich (vgl. Sp. Tr. 24—77). Überhaupt erinnert A nur an den letzten Teil von Sp. Tr. (c. 78—109). Von Sp. Tr. 1—23 ist in A bloss die Thatsache aufgenommen, dass Bellemp. in Freiheit gesetzt wird. Von einer Sonderunterredung Lorenz.s und Balth.s weiss A nichts; vgl. Sp. Tr. 1—23.

B II, 5, 130—241 schliesst sich der Hauptsache nach an A II, 5 an, nähert sich aber gleichzeitig etwas Sp. Tr. III, 10.

Die Person Lor.s tritt in B nicht auf. Die Liebesbewerbungen des Prinzen sind durch die Versuche Pedros ersetzt, Bellemp. für Lor. günstig zu stimmen. Abweichend von A zeigt in B Bellemp. ihren Abscheu gegen Lor. ganz offen. Insofern erinnert B an Sp. Tr. 24—77, ohne dass sich aber deshalb direkte Beeinflussung von B durch Sp. Tr. mit Sicherheit nachweisen liesse.

A III, 1.

Jeron. mit einem Dolch in der Hand und einen Strick um den Hals steht vor der Thüre des königl. Gemaches und spricht davon, dass die Toten sich aus ihren Gräbern erheben und ihm zuwinken, die Ermordung seines Sohnes zu rächen (1—6). Pedro tritt zu Jeron. und frägt, was er wünsche. Als ihm dieser fortwährend mit sinnlosen Reden antwortet, entfernt sich Pedro mit der Auf-

B IV, 2, 1—16.

Jeron. erscheint im Hausgewande, mit Strick und Dolch in den Händen. Er schwankt, ob er den Strick oder den Dolch benützen soll, um sich von der Trübsal des Lebens zu befreien (1—11), wirft aber dann beide von sich, da er nicht sterben will, bevor er nicht den Tod seines Sohnes gerächt hat (12—16).

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

forderung, sich ruhiger zu verhalten (7—14). Da bricht Jeron. in Verwünschungen gegen die Prinzen aus und verfällt in Wahnsinn (14—21). Auch Isab. erscheint, gleichfalls völlig geistesgestört. Die Scene endet damit, dass Jeron. seine Frau in das Haus schleppt, in der Meinung Pr. Port. in den Kahn Charons zu tragen (22—48).

A III, 1 entspricht Sp. Tr. III, 12 aber nur teilweise. A 1—14 beruhen im allgemeinen auf Sp. Tr. 1—24, 28. 66. Doch fehlt in A die Absicht Jeron.s, sich zu töten s. Sp. Tr. 11—19. Ebenso ist auch in A nicht deutlich ausgesprochen, dass Jeron. den König sprechen will Sp. Tr. 1—2. Von den in Sp. Tr. 25—109 auftretenden Personen übernimmt A nur Lorenzo, lässt aber ausserdem noch Isab. auftreten. Ob hierin Einfluss von Sp. Tr. III, 8 bez. Sp. Tr. IV, 2 vorliegt, ist ungewiss. Inhaltlich erinnert A, von Pedros Worten abgesehen, nur in so weit an Sp. Tr. 25—109, als auch hier Jeron. wahnsinnig ist.

B IV, 2, 1—16 ist eine Erweiterung von Sp. Tr. III, 14—19. Von A III, 1 ist B unabhängig.

A III, 2.

Zwei Bauern flehen Jeron. an, die Mörder ihrer Kinder zu bestrafen. Jeron. antwortet in der wahnwitzigsten Weise, fordert die Bauern auf, mit ihm zu Charon zu laufen und prügelt sie davon (1—18). Gleich darauf erscheinen dieselben wieder und erneuern ihre Bitte. Jeron. fährt mit seinen unsinnigen Reden fort. Da

B IV, 2, 17—163.

Bosardo findet sich bei Jeron. ein und bittet ihn, die Mörder seines Sohnes zu bestrafen (17—27). Jeron. entgegnet, dass auch sein Sohn erschlagen worden sei; er hätte dasselbe Unglück zu beweinen wie Bosardo, aber Recht könne er dem Maler nicht verschaffen Gegenwärtig würde alles vom Gelde regiert; die Ge-

lachen ihn die Bauern aus und eilen hinweg (19—24).

Es tritt nunmehr der Maler auf und klagt, dass man seinen Sohn erschossen habe (25—28). Jeron. entgegnet ihm, auch sein Sohn sei ermordet worden, das sei ein noch viel grösseres Unglück. Der Maler und Jeron. überbieten sich gegenseitig in Lobpreisungen ihrer Kinder (29—40).

Als der Maler von neuem um Recht fleht (41—42), verlangt Jeron., er solle ein Bild malen, auf dem er, Jeron., im Hemd abgezeichnet wäre, einer Stimme lauschend, die klagend Jeronimo ruft; ferner soll dargestellt werden, wie Isab. erscheint, die Leiche des Orat. findet; wie die Steine vor Angst zu zittern beginnen und keine Ruhe erlangen können, bevor Jeron. nicht Rache geübt; wie Isab. stirbt; wie sich die Erde verdunkelt, Alekto sich dem Charon um den Hals wirft und mit der Peitsche losschlägt, so dass alles vor rechtigkeit sei tot. Nicht früher sei Besserung zu erhoffen, als bis er, Jeron., selbst dieser Schurkerei ein Ende mache (28—59).

Jeron. verfällt bei diesen Worten in Wahnsinn. Er glaubt an der Spitze einer Armee zu stehen, welche er gegen Pedro und Lor. zu Felde führt. Er ruft Tysiphon, Alekto und Cerberus zu Hilfe, hält Bosardo für Alekto, dann für Lor. (60—89).

Wieder zur Besinnung gekommen, führt Jeron. den Maler in den Hof und fordert ihn auf, ein herrliches Bild zu malen, welches den Kampf zwischen Spanien und Portugal schildere, die Gefangennahme Lor.s, den Streit zwischen Orat. und Pedro; ferner Bellemp.s Liebe, Lor.s Leidenschaft, Orat.s Tod, Jeron.s Wahnsinn und Verzweiflung; wie Isab. erscheint und Jeron. Bäume und Sträucher bedroht, wie die Rache sein Haar sträubt; wie Himmel und Erde sich mit schwarzem Nebel be-

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A. Pr. v. Port. = B Lorenzo.

Angst auf Charon zuläuft (43—62). Bei diesen Worten jagt Jeron. den Maler fort.

decken und schliesslich Rache mit Sporen und Peitsche versehen auf Jeron. und den Maler losreitet (90—164). Jeron. bedroht Bosardo mit dem Dolche. Beide eilen von der Bühne.

A III, 2, 1—24 beruhen auf Sp. Tr. III, 13 c. 50—173. Doch fehlt in A Don Bazulto, dessen Bittgesuch auf die Twee Boeren übertragen ist, die ihrerseits wohl die Three Citizens ersetzen. Abgesehen von der Thatsache, dass auch in Sp. Tr. der Wahnsinn Jeron.s zur Darstellung gelangt, ist im übrigen keine genauere Übereinstimmung zwischen A und Sp. Tr. vorhanden. Der komische Ton, welchen A in diesem Teile der Scene anschlägt, entstand vielleicht durch eine teilweise Vermischung von Sp. Tr. III, 13 mit Sp. Tr. III, 11; vergl. A 23 mit Sp. Tr. III, 11, 30—31.

A III, 2, 25—62 entspricht ziemlich genau Sp. Tr. Interp. D c. 80—173. Nicht berücksichtigt sind in A die Zeilen 80—81, 100—108, 113—139 und ein Teil des Endes dieser Scene in Sp. Tr., welch letzteren A abgeändert hat.

B IV, 2, 17—241 stimmt im allgemeinen mit A III, 2 überein. Der Hauptunterschied A gegenüber liegt darin, dass die Szene mit den zwei Bauern (A 1—24) in B fehlt, dafür aber der Wahnsinn des Jeron. in dem ersten Teil seiner Unterredung mit dem Maler verwertet wird; s. B 60—89. Die Schilderung des Wahnsinnes ist von A 1—24 unabhängig, zeigt aber eine gewisse Ähnlichkeit mit Sp. Tr. III, 13, c. 107—122. Von B 89 ab ist die Übereinstimmung mit A ziemlich gross. A 31—40, vgl. Sp. Tr. 95—99, fehlen in B.

Nach III, 1 schiebt B zwei Szenen ein, die sich weder in A noch in Sp. Tr. vorfinden und dem Entwicklungsgang der Handlung nach zeitlich vor A III, 3 fallen.

B III, 2. Lor. s Bitten sind endlich von Bellemp. erhört worden, sie hat ihm erlaubt, nachts zu ihr zu kommen (1—8). Gano weist den Prinzen in den Garten, wo Bellemp. auf ihn wartet (9—17). In einem Monologe klagt Gano über das viele Unglück, welches die Liebe zu Frauen schon angerichtet habe. Nicht zum mindesten sei die Sinnenlust der Prinzen an dem drohenden Verderben Spaniens schuld. Um diese Sinnenlust zu befriedigen, hat Gano den Orat. umbringen müssen, und jetzt zwingt ihn Pedro, auch noch Serb. zu töten (17—36). Es schlägt drei Uhr. Gano eilt fort, Vorkehrungen für die Ausführung des Verbrechens zu treffen. Er ist sehr besorgt über den Ausgang des Unternehmens (37—40).

B III, 3. Bellemp. verabschiedet Lorenzo, der sich nur ungern von ihr trennt. In ihrem Herzen wünscht Bellemp., Lor. möchte sich Hals und Bein brechen und nie wieder zu ihr kommen.

B scheint diese beiden Szenen frei erfunden zu haben. Sp. Tr. zeigt keine Parallele hiefür. Höchstens liesse sich noch A III, 4,53 mit B III, 2 vergleichen.

A III, 3.

Drei Nachtwächter haben sich auf Befehl Pedros eingestellt. Sie erzählen von ihren Abenteuern (1—6). Gano tritt auf; gleich nach ihm Serb., der sich wundert, warum er an diesen Ort gesandt worden ist. Gano schiesst den Serb. nieder.

B III, 4.

Die beiden Soldaten, welche Pedro mit der Gefangennahme Ganos betraut hat, sprechen davon, dass man es heutzutage ohne Geld und Protektion unmöglich zu einer hohen Stellung bringen könne (1—18).

Gano erscheint mit zwei

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A. Pr. Port. = B Lorenzo.

Die Wache nimmt Gano gefangen (7—12).

Pistolen (19—22), gleich darauf auch Serb. (23—26). Dieser ist sehr erfreut, seinen Freund zu treffen, da ihn das lange Warten verdriesst. Er frägt Gano, warum man sie beide in so später Stunde hierher bestellt habe. Gano teilt ihm mit, der Grund hiefür sei die Angst Pedros, das Verbrechen möchte entdeckt werden, wenn nicht auch Serb. beseitigt würde. Bei diesen Worten schiesst Gano den Serb. nieder (27—38). Die Wache eilt herbei und nimmt Gano trotz des heftigsten Widerstandes gefangen (39—48).

A III, 3 und B III, 4 entsprechen inhaltlich genau Sp. Tr. III, 3, doch kürzt B und noch mehr A. Sp. Tr. 1—16 fehlen in A und in B. Das Gespräch der Wache ist in beiden Bearbeitungen unabhängig von Sp. Tr.; in A ist es ins komische gezogen.

A III, 4 presst ziemlich gewaltsam Sp. Tr. III, 4—6 in eine Szene zusammen ohne Ort oder Zeit der Handlung zu berücksichtigen.

A III, 4, 1—52. Pr. Port. fühlt sich infolge Bellemp.s Gleichgültigkeit der Verzweiflung nahe. Wenn Bellemp. wenigstens einst auf seinen Grabstein schreiben würde: „Er starb aus Liebe.“ „Durch Liebe,“ antwortet das Echo. In einer Art Verzückung glaubt Pr. Port. Bellemp. vor sich zu sehen. Er schreitet auf das Bild seiner Phantasie zu, welches vor ihm zurückweicht (1—36). Da ruft Bellemp., die unterdessen in das Zimmer getreten ist und sich hinter den Prinzen gestellt hat, diesen an und gesteht demselben, scheinbar von seiner Ergebenheit gerührt, ihre Liebe (37—50).

Pedro mit einem Pagen gesellt sich zu den Beiden, erfreut, sie endlich eines Sinnes zu sehen. Pr. Port. verlässt mit Bellemp. das Gemach (51—52).

Von Sp. Tr. scheint A 1—52 völlig unabhängig. Ob wir in B III, 2 einen Anklang an A 1—52 zu sehen haben, ist nicht zu entscheiden.

A III, 4, 53—64.

Pedro sendet den Pagen zu Gano ins Gefängnis. Er soll diesem mitteilen, dass der Begnadigungsschein bereits ausgestellt sei; doch solle hievon erst Gebrauch gemacht werden, wenn der Verurteilte unter dem Galgen stünde. Zugleich gibt Pedro dem Pagen die Büchse, welche angeblich die Begnadigung enthält. Diese möge er Gano zeigen, aber bei Leibesstrafe nicht öffnen (53—64).

B III, 5.

Pedro verwünscht seinen Ehrgeiz, der ihn zur Ermordung des Orat. getrieben habe. Denn dadurch hat er sich in eine sehr gefährliche Lage gebracht, einen Mord nach dem andern muss er begehen, um sich gegen Verrat zu sichern (1—22).

Pedro ruft seinem Pagen und sendet ihn mit Geld an Gano. Derselbe könne sicher auf Rettung zählen, selbst wenn er schon am Richtplatz stünde. Zur Beruhigung soll der Page dem Verurteilten eine Büchse zeigen, in der sich angeblich der Begnadigungsschein befindet. Pedro verbietet aber dem Pagen unter Todesstrafe diese Büchse zu öffnen (23—36).

A III, 4, 53—64 und B III, 5, 1—36 stimmen mit Sp. Tr. III, 4, c. 56—73 überein. Sp. Tr. 1—55, 74—84 sind in A übergangen, in B fehlt ebenfalls Sp. Tr. 1—55, während Sp. Tr. 74—84 in B durch 1—22 ersetzt ist. Hauptsächlich unterscheidet sich Sp. Tr. von A und B, dadurch dass in diesen nicht angegeben wird, dass Lor. dem Pr. Port. gegenüber sich stellt, als ob er an der Ermordung Serb.s

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

völlig unbeteiligt sei, und Pr. Port. antreibt, für strenge und schnelle Strafe zu sorgen (s. Sp. Tr. 19—34).

A III, 4, 65—71.

Kaum hat sich Pedro entfernt, so öffnet der Page die Büchse: Pagen und jungen Frauen dürfe man nie etwas verbieten, da sie es sonst sicher thäten. Die Büchse ist leer. Doch was geht es den Pagen an. Er muss nach dem Befehl seines Herrn handeln (65—71).

B III, 5, 37—48.

Kaum ist der Page allein, so übertritt er das Verbot seines Herrn: Pagen und jungen Frauen soll man nichts verbieten, sonst erreicht man gerade das Gegenteil. Als der Page die Büchse leer findet, meint er, dass ein derartiger Betrug unerhört sei. Doch was geht das ihn an, er thut, was Pedro gebietet (37—48).

A III, 4, 65—71 gründet sich auf Sp. Tr. III, 5, 1—10. B III, 5, 37—48 folgt A III, 4, 65—71 mit nur geringfügigen Änderungen.

A III, 4, 72—85.

Gano steht vor dem Galgen. Er ist aufgebracht, dass der Page so spät gekommen ist. Wenn derselbe nicht erschienen wäre, hätte er, Gano, an Pedro einen Brief abgesandt, dessen Inhalt ihm schnell genug die Freiheit verschafft hätte (72—75). Der Henker treibt Gano zur Eile an. Dieser aber macht sich über jenen lustig und deutet auf den

B Zwei Vertooninghen.

1. Vertoon. Gano wird vom Henker zum Sterben ermahnt. Jener weist auf die Büchse, welche die Begnadigung enthalten soll.

2. Vertoon. Der Henker verspottet den Gehängten wegen seiner Ansicht, die Büchse enthielte eine Begnadigung. Der Page stimmt in diesen Spott ein und entfernt sich lachend.

Pagen, welcher die Begnadigung bringe (76—80). Der Henker jedoch hört nicht auf Gano, sondern zieht die Leiter unter ihm weg. Als er den Toten abgeschnitten hat, findet er in dessen Tasche einen Brief, welchen er für die Begnadigung hält; erschrocken eilt er damit zum Marschall (81—85).

A III, 4, 72—85 ist mit Sp. Tr. III, 6, c. 41—92 und 104—111 zu vergleichen. In A ist bedeutend gekürzt, besonders im Gespräch zwischen Gano und dem Henker. Das Verhör Sp. Tr. 1—16, 23—40 fehlt; ebenso die Anwesenheit Jeron.s, bez. des Richters Sp. Tr. 93—102.

Die zwei Vertooninghen in B ersetzen A III, 4, 71—85.

In B III, 6 folgt im Anschluss an die beiden Vertooninghen eine Szene, welche A und Sp. Tr. unbekannt ist und auf freier Erfindung beruht.

B III, 6. Pedro wird von den Geistern des Gano, Serb. und Orat. verfolgt. Letzterer ruft Verderben auf Pedro herab und prophezeit dessen nahen Tod und künftige Höllenstrafen, sowie den Untergang des spanischen Reiches (1—30). Pedro verflucht abermals seinen Ehrgeiz und bereut, das Geschehene nicht rückgängig machen zu können (31—38).

A III, 5.

Jeron. beruhigt den Henker und weist ihm den verlangten Lohn an (1—5). Jeron. hat den Brief des Gano gelesen. Seine letzten Zweifel sind geschwunden und er denkt nun ernsthaft an die Aus-

B III, 7.

Jeron. beruhigt den Henker. Dieser befindet sich in höchster Aufregung und frägt Jeron. immer wieder aufs neue, ob ihm derselbe auch ganz sicher für sein Leben gut stehen könne.

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

führung seiner Rache. Während ihn die verschiedensten Gefühle bestürmen, wird er fortwährend von zwei Bauern belästigt, welche ihn um Hilfe anflehen. Erst als sie Jeron. das dritte Mal hinausgejagt hat, bleiben sie fort (6—38).

Jeron. jagt ihn schliesslich fort, um sich von seiner lästigen Gegenwart zu befreien (1—38).

Jeron. schwebt noch immer in Ungewissheit über die Anstifter des Mordes und schwankt zwischen Mutlosigkeit und Rachegier hin und her. (39—46).

Da nimmt er den Brief zur Hand, welchen der Henker ihm gebracht hat, und als er sieht, dass derselbe an Pedro gerichtet ist, überfällt ihn eine unerklärliche Bangigkeit (47—52). Gano fordert in dem Briefe Pedro auf, ihn eiligst zu befreien, er könnte sonst vielleicht durch die Tortur gezwungen werden, über die Ermordung des Orat. auszusagen, welche er doch allein auf Pedros Befehl ausgeführt habe (53—66).

Nun schwinden alle Bedenken Jeron.s; er fasst den endgültigen Entschluss, sich an den Prinzen zu rächen, diesen Ungeheuern, welche das eigene Volk dem Ehrgeiz und der Wollust zum Opfer brächten. Allerdings erlaubt das allgemeine Gesetz den Fürstenmord nicht, er aber wolle dem Gesetze folgen, welches von der Priesterschaft in Spanien aufgestellt wurde, und nach dem ein ruchloser Fürst dem Tode geweiht ist (64—98).

A III, 5 schildert die in Sp. Tr. III, 7 dargestellte Handlung. Die Abweichungen von Sp. Tr. sind ziemlich beträchtlich. Beim Beginn der Scene hat in A der Henker seinen Bericht beendet und Jeron. den Brief bereits gelesen; vgl. Sp. Tr. 19—40. Sp. Tr. 1—18 fehlen in A. Der Inhalt des Briefes wird nicht angegeben, vgl. Sp. Tr. 33—40, ebenso findet sich von der Absicht Jeron.s, zum

Könige zu gehen (Sp. Tr. 70—75) in A nichts erwähnt. Auch im übrigen sind genauere Übereinstimmungen zwischen A und Sp. Tr. nur gering. Ganz neu ist die Einführung der zwei Bauern in A. Was diese eigentlich von Jeron. wollen, ist nicht klar. Es werden wohl dieselben Bauern sein, welche bereits A III, 1 aufgetreten sind.

B III, 7 folgt inhaltlich A III, 5. Auch in B wird Sp. Tr. 1—18, 70—75 übergangen, anderseits aber der Inhalt des Briefes ausführlichst angegeben, welcher teilweise von Sp. Tr. 33—40 abweicht. Auf freier Erfindung beruhen jedenfalls in B die Zeilen 87—96.

Das Gespräch zwischen dem Henker und Jeron. ist in B sehr erweitert, besonders durch starke Betonung des komischen Elementes. Es ist wahrscheinlich, dass B die Rollen der Twee Boeren in A mit derjenigen des Henkers verschmolz.

A IV, 1.

Der Herz. v. Kast. behauptet, es ginge das Gerücht, die beiden Prinzen wären die Ursache von Jeron.s Wahnsinn. Pedro weist diese Anschuldigung zurück, giebt aber zu, dass er es für entwürdigend und gefährlich halte, einen Narren in einer so verantwortungsreichen Stelle zu belassen, wie sie Jeron. bekleide. Wenn der König nicht bald eine Änderung vornehme, würde das

B IV, 1.

Der Herz. von Kast. sieht in der Eifersucht der Prinzen auf die Tugenden des Alters eine grosse Gefahr für das Reich (1—16). Er frägt Pedro, ob er die Ursache von Jeron.s Wahnsinn wüsste. Nach dem Gerüchte sei hauptsächlich Pedro hieran schuld. Dem Herzog wäre dies sehr leid: Jeron. sei sein alter Freund und habe sich hohe Verdienste um den Staat erworben. Pedro leugnet ent-

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

Land unter diesem Missstand schwer leiden (1—18). Der Herzog entgegnet, Pedro solle hierfür nur den König sorgen lassen. Übrigens hätte auch er, der Herzog, das Gefühl, als ob Jeron. gegen Pedro und Pr. Port. einen geheimen Groll hege; er möchte dem Marschall gerne helfen, denn dieser sei sein Freund (19—23).

Pedro teilt dem auftretenden Pr. Port. den Verdacht des Herzogs mit. Auch dieser beteuert, sich Jeron. gegenüber keiner Schuld bewusst zu fühlen, wenngleich er ebenfalls an dem irrsinnigen Benehmen des Marschalls Anstoss nehme. Pedro erbietet sich, diesen herbeizuholen, damit er die Unschuld der Prinzen bestätige (23—34).

Da erscheint Jeron. zufällig. Der Herzog teilt ihm sein Anliegen mit. Jeron. beruhigt ihn mit der Versicherung, dass er Pedro als Freund betrachte. Die beiden Prinzen und der Marschall ergehen sich in überschwänglichen Freundschaftsbeteuerungen (39—47). Jeron. beschieden; doch finde er es für das Wohlergehen des Staates sehr nachteilig, einen Menschen wie Jeron. noch länger in so hoher Stellung zu belassen: Kinder und Narren brächten stets Spott und Verderben über ihr Heimatland (17—42). Der Herzog erwidert, dass dies Angelegenheit des Königs wäre, und fügt hinzu, dass auch Lor. verdächtigt würde (43—47). Dieser erklärt sich gleichfalls für schuldlos und ist entrüstet, dass sich derartige Verleumdungen gegen ihn erheben könnten, nachdem er doch im Begriffe stünde, eine Prinzessin des Landes zu ehelichen (48—58). Trotzdem aber vermag der Herzog nicht, seinen Verdacht ganz zu unterdrücken (59—60).

Da erscheint Jeron. Als er die Fürsten erblickt, will er sich entfernen; er fürchtet, sein Zorn könnte ihn verraten. Der Herzog ruft ihn aber herbei und frägt ihn nach dem Grunde seines Leidens. Jeron. entgegnet, dass seine Sinne verwirrt

glückwünscht darauf Pr.Port. zu seiner bevorstehenden Hochzeit mit Bellemp., vermag jedoch seinen Hass nicht so weit zu unterdrücken, dass ihm nicht einige drohende Worte entschlüpfen, denen er aber eine unschuldige Deutung zu geben weiss (48—52). Jeron. scheidet scheinbar in grösster Freundschaft von den Fürsten (53—62).

Darauf wird die Verlobung Pr. Port.s besprochen. Der Herzog hat dieselbe dem König angezeigt und dessen Einwilligung erhalten (63—76). Bellemp. wird durch einen Pagen herbeigeholt. Der Herz. teilt ihr mit, dass Pr. Port. um ihre Hand angehalten hat. Bellemp. willigt in die Verlobung ein und in Zufriedenheit und Eintracht verlassen alle die Bühne (78—96).

---

seien. Eine verächtliche Bemerkung Pedros hierüber zieht diesem einen scharfen Verweis von seiten des Herzogs zu (61—81). Jeron. will sich abermals entfernen, wird aber wiederum vom Herzog davon abgehalten. Jeron. teilt nun demselben mit, dass die Liebe an seinem sonderbaren Benehmen schuld sei. Der Herzog redet ihm zu, doch in seinem Alter derartige Gedanken aufzugeben. Jer. entgegnet, er sei trotz seines Alters mehr zum Lieben berechtigt, als die ausgelassene Jugend, welche Treu- und Ehebruch begehe (81—102). Die Prinzen versichern, von solchen Verbrechen frei zu sein. In dieser ungeforderten Entschuldigung sieht Jeron. einen neuen Beweis für die Schuld der Prinzen (103—117). Zum drittenmal will der Marschall gehen und abermals wird er vom Herzog zurückgerufen. Dieser verlangt, dass ihm Jeron. auf seinen Huldigungseid hin sage, ob die Prinzen gegen ihn ein Unrecht verübt hätten (118—127). Jeron.

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

springt auf und versichert in übertriebener Weise seine Ergebenheit den Prinzen gegenüber und bedauert aufs tiefste, dass ein derartig beleidigendes Gerücht sich erhoben hätte. Unter einem Schwall von Ehrfurchtsbeteuerungen und Bitten um das Wohlwollen Pedros und Lor.s entfernt sich der Marschall (128—169).

Der Herzog beklagt die geistige Zerrüttung Jeron.s, der einst wie die Sonne an Weisheit und Tugend unter allen Würdenträgern des Reiches hervorgeleuchtet habe (169—177). Lor. preist das Glück, welches ihm Bellemp. als Braut zuführt (177—184). Es wird das Nähere betreffs der Vermählung besprochen. Der Herzog will Gesandte an den König v. Port. absenden, um diesen zum Hochzeitsfest einzuladen, welches für immer Frieden und Eintracht zwischen den beiden Reichen errichten soll (185—197).

A IV, 1 entspricht Sp. Tr. III, 15. Die Veränderungen, welche A vornimmt, beziehen sich mehr auf die Disposition als auf den thatsächlichen Inhalt. In A erstreckt sich die Anschuldigung des Herzogs auch auf Pr. Port. (21). Sp. Tr. 16—17, 38—50 sind nicht berücksichtigt. Pr. Port. tritt lange vor Bellemp. auf, vergl. Sp. Tr. 56—74; diese selbst erscheint in A erst ganz am Ende der Scene. Die Worte, welche der Herzog zu ihr spricht, weichen in A 87—96 von Sp. Tr. 56—74 ziemlich bedeutend ab. Es fehlen vor allem Sp. Tr. 70—74. Jeron. hat beim Eintritt der Prinzessin die Bühne schon verlassen. Die Unterredung zwischen ihm und den Fürsten stimmt in A mit Sp. Tr. im allgemeinen überein. Sp. Tr. 1—12 sind in A nicht aufgenommen.

B IV, 1 schliesst sich in der Entwicklung der Handlung genau an A IV, 1 an. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Bellemp. in B überhaupt nicht auftritt. Auch inhaltlich sind die Veränderungen nicht bedeutend

und bestehen zumeist in blossen Erweiterungen, welche für die Handlung selbst ohne Einfluss sind; vergl. B 1—16, 21—28, 85—103.

A 11—19 und B 37—44 dürften auf Sp. Tr. III, 12, 95—98 beruhen.

An B IV, 2 (s. pag. LVIII—LXII) schliesst sich eine Scene an, welche Sp. Tr. und A fremd ist.

B IV, 3. Rache und Betrug treten auf. Erstere ist eine Frau mit einer brennenden Fackel und einem Dolch in den Händen, letztere ein weibliches Wesen mit hässlichem Antlitz und einem Gewande, dessen Rückseite verwirrt ist.

Rache begrüsst Betrug; sie ist über die Alpen und Pyrenäen geflogen, um den Anschlag zu vernehmen, welchen Betrug ersonnen hat. Betrug teilt der Rache mit, dass in Spanien eine blutige That vollbracht werden solle. Rache hat zwar eben in Italien viele Arbeit gehabt, freut sich aber nichtsdestoweniger darauf, auch einmal spanisches Blut vergiessen zu können. Denn Spanien sei stets der Anlass zu allen ihren Streichen gewesen und nun wolle sie, die Rache, Spanien mit denselben Mitteln quälen, welche sie sonst im Dienste dieses Landes angewandt habe und ohne welche der Weltfriede nie gestört worden wäre (1—23). Betrug teilt der Rache die Absichten Jeron.s mit. Diese sieht in dem Marschall einen zweiten Brutus und will ihm gerne helfen. Dass sie hierzu imstande wäre, könnten Italien und besonders Frankreich, aber auch Rom bezeugen (folgt ausführliche Beschreibung von Ciceros Ermordung; 24—109). Nach diesen Worten eilt Rache in Jeron.s Haus, flüstert dem Schlafenden etwas zu und steckt ihm den Dolch in die Hand (110—122). Darauf fliegt Rache mit Betrug fort (123—130).

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

Jeron. stürzt mit dem Dolche in der Hand auf die Bühne und bittet die fliehende Rache zu bleiben. Sie hätte ihm ja befohlen sich an den königlichen Hof zu begeben, dort würde sie ihm helfen, den Tod des Orat. zu sühnen. Jeron. weiss zwar nicht, was er von der Erscheinung halten soll, beschliesst aber doch ihrem Rate zu folgen (131—158).

A IV, 2.

Jeron. spricht in längerem Monologe von der Rache, die er an den Prinzen nehmen will (1—32). Die Prinzen erscheinen und bitten Jeron. um Rat, wie man die Hochzeitsfeier durch Veranstaltung einer Vergnüglichkeit verherrlichen könne (33—43). Jeron. schlägt anfangs dieses Verlangen ab (44—47), als ihn aber die Prinzen fragen, was er von der Aufführung einer Komödie bez. Maskerade halte, gewinnt Jeron. Interesse und schlägt eine Tragödie vor, welche den Fürsten sicher mehr gefallen würde, als ein Lustspiel (48—59). Jeron. will sogar den Prinzen ein Stück überlassen, das er in seiner Jugend selbst verfasst habe, und in dem alles um das Leben käme. Jeron. schlägt

B V, 1.

Pedro beglückwünscht Lor. zu dessen Vermählung. Dieser dankt für die Treue, mit der ihm sein Freund bis zur Erreichung seines Zieles beigestanden ist. Beide beschliessen zur Feier des Tages die Fürsten durch eine besondere Belustigung zu erfreuen (1—16).

Jeron., der eben erscheint, soll ihnen raten; dieser entzückte ja in seiner Jugend jedermann durch seine lustigen Einfälle. Jeron. willigt erst nach langen Bitten ein, seinen Rat zu erteilen (17—23). Pedro und Lor. hätten Lust, ein Maskenspiel aufzuführen; Jeron. aber schlägt ein Trauerspiel vor, denn von jeher hätte es Königen und Weisen gefallen, etwas längst Geschehenes auf der Bühne

vor, dass die einzelnen Rollen von den Prinzen und ihm selbst gespielt würden (60—71). Die Prinzen sind hiermit ohne Widerspruch einverstanden. Als sich diese eben entfernen wollen, um ihre Rollen zu studieren, fällt dem Marschall ein, dass die Frauenrolle des Stückes noch nicht besetzt sei. Wenn nicht Bellemp. dieselbe übernehme, müsste man das Spiel aufgeben (72—120).

Da erscheint zufälliger Weise Bellemp. und erklärt sich bereit, Jeron.s Wunsch zu erfüllen (120—132). Nachdem sich die Prinzen entfernt haben (133—136), dringt Bellemp. in den Marschall, doch endlich einmal die Ermordung seines Sohnes zu rächen. Jeron. versichert, die Tragödie sollte das Mittel hierzu liefern; was scheinbar nur Spiel wäre, sollte in Wirklichkeit vor sich gehen (136—153).

Die beiden Prinzen treten wieder auf und sind einigermassen überrascht, Bellemp. wieder aufleben zu sehen. Die Prinzen stimmen diesem Vorschlag bereitwilligst bei (24—82).

Darauf giebt Jeron. den Inhalt des Dramas an: Mustapha hat Rhodus erobert und dabei Perseda gefangen genommen. Mustapha überbringt dieselbe dem Sultan Soliman als Geschenk. Dieser sucht vergeblich die Liebe des Mädchens zu erlangen. Mustapha holt nun einen Rhodischen Ritter, einen Kriegsgefangenen, herbei, der dieselbe Sprache wie Bellemp. spricht, und befiehlt diesem, das Mädchen zu überreden, Solimans Willen zu erfüllen. Perseda, die sich früher mit diesem Ritter verlobt hatte, stürzt in dessen Arme. Soliman lässt den Ritter durch Mustapha erstechen. Um ihren Geliebten zu rächen und ihre Ehre zu retten, tötet darauf Bellemp. zuerst den Kaiser und dann sich selbst. Mustapha aber, welcher all dies Unglück verschuldet

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = Lorenzo.

allein mit Jeron. zu sehen (154—158). Sie berichten, dass die Könige herannahen und fragen den Marschall, ob er für die Gewänder gesorgt habe (160—163). Während die Prinzen und Bellemp. fortgehen, fleht Jeron. die Götter an, ihm bei seinem Rachewerke beizustehen (164—168). Pedro ruft hinter der Bühne, er könne seinen Bart nicht finden (108—109). Jeron. eilt zu Pedro, tritt aber dann nochmals auf und macht den Thronsessel zurecht (169—170).

---

hat, kommt mit dem Leben davon (83—101).

Die Prinzen sind von der Tragödie entzückt; aber welche Schauspieler solle man für die Aufführung wählen? Jeron. erklärt sich bereit, persönlich mitzuspielen, wenn die Prinzen seinem Beispiele folgen würden. Lor. weist dieses Ansinnen entrüstet zurück und auch Pedro weigert sich entschieden, auf Jeron.s Absicht einzugehen (102—114). Dieser ist höchst beleidigt: er wolle nicht dulden, dass seine Tragödie von Hofschmarotzern oder dergleichen Gesindel aufgeführt werde; übrigens hätten Lor. und Pedro keine Ursache, sich so hochmütig zu benehmen; denn Höhere als sie, sogar römische Kaiser, hätten in vergangenen Zeiten Schauspiele geschrieben und wären persönlich auf der Bühne erschienen. Nur mit grosser Mühe und durch die Versicherung, selbst mit zu spielen, gelingt es den Prinzen, Jeron. zu versöhnen (114—139).

Es werden nunmehr die Rollen verteilt (140—157). Nur für Persedas Rolle hat Jeron. keine Besetzung; wenn doch Bellemp. hierfür eintreten würde. Das gäbe dann eine Aufführung, wie sie noch kein Mensch in Spanien erlebt hätte. Bellemp., welche in diesem Augenblick auf die Bühne tritt, erklärt sich bereit, beim Spiele mitzuwirken, vorausgesetzt, dass man von ihr nichts ver-

lange, was gegen Ehrbarkeit und gute Sitte verstosse (158—185).

Lor. und Pedro gehen ab, um ihre Rollen einzulernen. Jeron. meint, es wäre doch eine Schande, wenn sie hiezu lange Zeit bedürften; er habe einmal einen Kameristen gekannt, der ohne Vorbereitung jede Komödie spielte, deren Handlungsgang er wusste (185—200).

Als Bellemp. mit Jeron. sich allein befindet, macht sie diesem bittere Vorwürfe, dass er noch immer nicht seinen Sohn gerächt habe. Jeron. erwidert, dass ihn allein die Ungewissheit, ob die beiden Prinzen auch wirklich die Mörder seien, hievon abgehalten hätte. Aber nunmehr wolle er nicht mehr länger zaudern. Die bevorstehende Aufführung sollte ihm als Mittel dienen, die Rache auszuführen. Bellemp. möge mit ihm auf die Seite gehen; er würde ihr dann das Nähere mitteilen (201—228).

A IV, 2 stimmt in der Hauptsache mit Sp. Tr. IV, 1 überein. In Einzelheiten zeigt jedoch A ziemliche Abweichungen von Sp. Tr. Der Monolog des Jeron. A 1—32 existiert in Sp. Tr. nicht. Die Unterredung Bellimp.s Sp. Tr. 1—51 wird in A an das Ende der Szene verlegt (A 136—153). Die vielen doppelsinnigen Reden der Bellimp. und Hieron.s in Sp. Tr. fehlen in A durchweg, dafür bricht einmal in A 101—102 der Hass des Marschalls in offene Worte aus. Ferner nimmt A bedeutende Kürzungen vor. Es werden in A übergangen: Sp. Tr. 60—67, 73—76, 146—151, 166—186. Nur ganz schwache Anklänge finden sich von Sp. Tr. 84—90; 98—128 (Inhaltsangabe des Schauspieles); 140—145; 160—165 vgl. A 61—62, 69; 65; 160—161; 64, (65). Am Schlusse von A scheint Sp. Tr. IV, 3 benützt zu sein; vgl. A 167—168 mit Sp. Tr. 15 - 17.

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

B V, 1 schliesst sich im Aufbau der Handlung genau an A IV, 2 an. Nur der Monolog A 1—31 fehlt in B. Auch inhaltlich folgt B im allgemeinen A, doch erweitert es häufig und oft zeigt sich grössere Übereinstimmung mit Sp. Tr., indem B verschiedene jener Stellen, welche A von Sp. Tr. gar nicht oder nur ungenau übernimmt, mehr oder minder getreu wiedergibt vgl. Sp. Tr. 73—76, 80—90, 105—128, 160—165 mit B 75—82, 111—115, 84—109, 193—204. In B schliesst die Handlung mit der Unterredung des Jeron. mit Bellemp.; die Prinzen treten also in B nicht ein zweitesmal auf wie in A.

Abweichend von A wird in B die Szene durch drei Vertooninghen eingeleitet, in welchen die Ankunft des Königs v. Port., der Friedensschluss zwischen den beiden Staaten und die Trauung Bellemp.s und Lor.s dargestellt sind. Vielleicht sollen diese Vertooninghen Sp. Tr. III, 14 ersetzen.

A IV, 3. Die beiden Könige und der Herzog nehmen mit einigen Begleitern vor der Bühne Platz. Jeron. ist mit den Vorbereitungen zur Aufführung beschäftigt. Die Fürsten ermahnen den Marschall, das Spiel bald zu beginnen und sich doch nicht so sehr anzustrengen.

A dürfte auf Sp. Tr. IV, 3, 1—13 zurückgehen; doch zeigt sich im Wortlaut keine nähere Übereinstimmung mit Sp. Tr. ausser in A 5—6; s. Sp. Tr. 1—2.

B übergeht diese Szene und ersetzt sie durch die Bühnenweisung am Anfang von V, 2.

A IV, 4.

Bassianus überbringt dem Kaiser die gefangene Perseda als Geschenk (1—5). Dieser entbrennt sogleich in heftiger Liebe zu ihr (6—11).

B V, 2.

Mustapha meldet dem Kaiser, dass er seinem Auftrage gemäss Rhodis eingenommen habe. Nur Perseda sei in Anbetracht ihrer

Perseda erklärt, dass sie lieber tausendfachen Tod erleiden, als ihrem Ritter untreu werden wolle (12—19). Alles Zusprechen Solimans ist vergebens (20—32). Er fordert Bassianus auf, Perseda zu bewegen, seinen Wünschen nachzugeben (33—39). Dieser erbietet sich den gefangenen Ritter Rodes herbeizuholen (40—44). Als letzterer erscheint, wirft sich ihm Perseda um den Hals (45—48). Der ergrimmte Soliman befiehlt dem Bassianus, Rodes nieder zu stechen. Bassianus kommt dieser Aufforderung ohne Zögern nach (49—52). Darauf ersticht Perseda den Kaiser und sich selbst (53—54).

Vergebens versucht Jeron. Bellemp. zu verhindern, sich das Leben zu nehmen. Er beklagt den Tod der Prinzessin und verfällt in Wahnsinn, wobei er wieder die denkbar unsinnigsten Reden führt (55—84). Der König v. Span. fordert Jeron. auf, Schönheit von der ganzen Einwohnerschaft am Leben gelassen worden, um Soliman damit zu beschenken (1—9). Soliman lässt derselben die Fesseln abnehmen und verspricht ihr Reichtümer und Würden, wenn sie ihm ihre Liebe schenke. Aber alle Bitten des Kaisers und Drohungen Mustaphas vermögen Persedas Entschluss, ihre Ehre rein zu erhalten, nicht zu erschüttern (8—51). Da erbietet sich Mustapha einen gefangenen Ritter herbei zu holen; vielleicht gelinge es diesem, Perseda umzustimmen, da er dieselbe Sprache wie sie spräche (52—64). Erastus wird herbeigeführt. Er und Perseda eilen sich in die Arme. Soliman befiehlt wütend, Erastus zu töten. Mustapha bittet den Kaiser, sich noch etwas zu gedulden. Als aber Erastus und Perseda in der Freude des Wiedersehens sich in immer zärtlicheren Liebesbeteuerungen ergehen, sticht Mustapha den

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

die Toten wieder aufstehen zu lassen, der Herzog sieht zu seinem Entsetzen, wie das Blut aus den Wunden der Leichen fliesst (85—89). Darauf erklärt Jeron., dass seine Rolle es verlange, dass er sich aufhänge. Bellemp. und die beiden Prinzen seien tot (90—98). Jeron. frägt den König v. Port., ob er den Pr. Port. lieb gehabt hätte (99—102). Darauf ruft er die Götter der Hölle herbei (103—110). Orat.s Geist erscheint unter heftigem Donnern und teilt seinem Vater mit, dass die Rache nunmehr erfüllt sei; aber Jeron. müsse seine Vaterliebe mit dem Tode bezahlen (111—130).

Jeron. wird ergriffen. Um nicht zu einer Aussage gezwungen zu werden, beisst er ein Stück seiner Zunge ab (131—134). Der König v. Span. befiehlt Feder und Tinte zu bringen, damit Jeron. die Veranlassung zu seinem Verbrechen niederschreibe. Der König von Port. klagt über sein eigenes Leid und die Ruchlosigkeit Erastus nieder, welcher mit dem Rufe ‚Ich bin verraten' umsinkt. Da fleht Perseda den Himmel an, ihr Stärke zu verleihen und ersticht den Kaiser und sich selbst (65—99).

Jeron. betrauert den Tod der Bellemp. Doch bald werde er ihr nachfolgen und im Jenseits vor jedem Leid bewahren. Er beschimpft die Leichen der Prinzen und zieht dann einen Strick hervor, um auch seinem Leben ein Ende zu machen (100—119). Der Herzog v. Kast. befiehlt das Stück zu unterbrechen und die Toten wieder aufstehen zu lassen. Da teilt ihm Jeron. den wahren Sachverhalt mit (120—131). Er schiebt den Vorhang zurück, hinter dem die Leiche des Horat. in einem Sarge liegt und erzählt, wie und warum Horat. verbrecherisch ermordet wurde (132—152).

Nun lässt der König v. Span. Jeron. gefangen nehmen; der Herz. v. Kast ist ausser sich über den Tod seiner Kinder, der König v. Port. bejammert den Verlust Lor.s. Der

des Marschalls. Jeron. deutet nach einem Federmesser. Während man ihm ein solches überreicht, überhäuft ihn der König v. Span. mit bitteren Vorwürfen und droht mit schrecklichen Martern. Jeron. schneidet die Feder. Dabei stellt er sich zwischen den König v. Port. und den Herz. v. Kast. und ersticht dieselben und hierauf sich selbst (135—158).

Das Stück schliesst mit dem Ausruf des Königs v. Span., dass er nie eine kläglichere Tragödie als „out Jeronimo" gesehen habe (159—160).

König v. Span. befiehlt seinem Marschall den Anstifter dieses Verbrechens zu nennen. Jeron. antwortet, er hätte nichts mehr zu sagen. Der König droht mit der Folter. Auf dies hin beisst sich der Marschall die Zunge ab, um nicht zum Sprechen gezwungen zu werden. Darauf lässt der König Feder und Tinte bringen und heisst Jeron. unter Androhung der schrecklichsten Folterqualen die Wahrheit niederschreiben. Der Marschall gibt durch Zeichen zu verstehen, dass er ein Federmesser wünscht. Der Herzog giebt ihm ein solches und sagt, selbst die Ermordung Orat.s hätte dem Marschall kein Recht zu einem derartigen Frevel gewährt. Denn er selbst habe Jeron. erklärt, die Prinzen bestrafen zu wollen, wenn ihm diese ein Leid zugefügt hätten; sicherlich verhehle der Marschall den wahren Grund des Verbrechens. Da tritt Jeron. zwischen den Herz. von Kast. und den König von Span. und ersticht zuerst diese und dann sich selbst (153—182).

Der König von Port. fleht zum Himmel, ihn noch einige Zeit auf dem Throne zu erhalten, damit er diesen Mord bestrafe. Aus vorliegendem Falle sei zu ersehen,

Sp. Tr. Lorenzo = A, B Don Pedro; Sp. Tr. Balth. = A Pr. v. Port. = B Lorenzo.

wie die Übergriffe der Grossen nicht ungeahndet blieben (183—191).

A 1—54 (Aufführung des Spieles) weicht von Sp. Tr. 1—66 ziemlich bedeutend ab. Es fehlen in A alle Bemerkungen der Zuschauer Sp. Tr. 1—9, 19—22, 32—33. Aus dem Freunde des Sultans, Erastus, welcher als freier Mann am Hofe weilt, wird ein Kriegsgefangener Rodes, von dem der Sultan noch nie etwas vernommen hat. Das Auftreten des Ritters wird in Sp. Tr. durch das Verlangen des Sultans motiviert, demselben Perseda zu zeigen Sp. Tr. 29—31; in A 40—42 schlägt Bassianus dem Sultan vor, den Ritter herbeiholen zu lassen, um durch diesen auf Perseda einzuwirken. In Sp. Tr. 40—51 geht der Sultan nur sehr widerwillig auf den Vorschlag des Baschaw ein, Erastus zu ermorden; in A wird der Befehl hierzu vom Sultan selbst erteilt und von Bassianus ohne Zögern ausgeführt. In Sp. Tr. spielt Perseda eine schweigsamere Rolle als in A; vor dem Auftreten des Ritters spricht sie überhaupt kein Wort. Das Ende der Tragödie Sp. Tr. 52—66 ist in A auf zwei Zeilen zusammengedrängt.

Im weiteren Verlauf der Scene giebt A nicht an, dass Jeron. den Fürsten die Leiche seines Sohnes zeigt, und übergeht auch die ausführliche Erklärung, welche Jeron. über den Tod des Horatius giebt, vgl. Sp. Tr. 82—128. Dafür schaltet A eine Wahnsinnsscene ein (56—82). Die Art der Gefangennahme des Marschalls ist in A abgeändert; Sp. Tr. 156—157 fehlen. Neu ist in A die Erscheinung von Orat.s Geist und die Ermordung des Königs von Port.

Im übrigen schliesst sich A ziemlich genau an Sp. Tr. an.

B entspricht A, nähert sich aber gleichzeitig Sp. Tr. Das Spiel folgt in der Entwickelung A; doch ist B erweitert und das Auftreten des Erastus besser motiviert. Abweichend von A wird angegeben, dass Mustapha zaudert, den Ritter zu erstechen.

Weiter fehlt die Wahnsinnsscene von A 56—82 in B; ebenso die Geistererscheinung. Sp. Tr. entsprechend zeigt in B Jeron. die Leiche des Horat. und schildert ausführlich den Beweggrund zu seiner That, ohne dass aber deshalb im Wortlaut oder Gedankengang genauere Übereinstimmungen mit Sp. Tr. sich nachweisen liessen. Anderseits wird wie in A die Scene mit dem Taschentuch Sp. Tr. 121 ff. übergangen, Sp. Tr. 156—157 nicht berücksichtigt und ausser dem Herzog noch einer der Könige ermordet. In den Drucken b, f, k der Redaktion B ist der König von Port. das Opfer, in den übrigen Drucken der König von Spanien. Dieser Widerspruch erklärt sich aus einem Druckfehler in der Ausgabe von 1638: in der Bühnenweisung nach Zeile 187 wird angegeben, dass Jer. den König von Span. ersticht, trotzdem aber werden die Schlusszeilen von König v. Span. dem gesprochen. Die einen Drucke fassten nun die Angabe der Bühnenweisung, die anderen die Personenbezeichnung in Zeile 183 als Fehler auf und änderten dementsprechend um.

A legt vor IV, 4 ein Tusschen-Spel ein. Dasselbe stellt einen Bauernschwank niedrigster und schmutzigster Art dar. Mit dem Stücke selbst steht es nicht im geringsten Zusammenhang. In B findet sich keine Spur von dieser Scene.

Übersichtlich zusammengestellt entspricht:

A	Sp. Tr.
A. I, Sc. 1 u. 2	A. I, Sc. 2 c. 110—197; ziemlich genau, doch gekürzt.
3	4; teilweise inhaltlich verändert.
4	3, 1—c. 42; sehr gekürzt und ungenau.
5	II, Sc. 1; teilweise in der Disposition, weniger inhaltlich abweichend.

A		Sp. Tr.	
A. II, Sc. 1, Vert.		A. II, Sc. 2 (?)	
	1— 18		4; sehr gekürzt.
	19—120		5; teilweise inhaltlich sehr verändert.
	2	III, Sc. 2	c. 70—119.
	3		2, 24—31; zu einer selbständigen Scene erhoben.
	4		2, 1—c. 52; fast durchweg verändert.
	5		10, c. 24—109; nur geringe Übereinstimmung im Gedankengang.
A. III. Sc. 1,	1—14		12; nur in sehr geringem Masse benützt, aufs stärkste gekürzt.
	15—48		?
	2, 1—24		13; nur in sehr geringem Masse benützt, sehr verändert.
	25—62		Interp. D. c. 80—173 gekürzt.
	3		3
	4, 1—52		?
	53—64		4 c. 56—84.
	65—71		5
	72—85		6; sehr gekürzt.
	5		7; gekürzt, inhaltlich teilweise verändert.
A. IV, Sc. 1			15; in der Disposition teilweise verändert.
	2	IV, Sc. 1	gekürzt.
	3		3; sehr gekürzt, geringe Übereinstimmung.
	4		4; gekürzt, teilweise stark verändert; Int. F. nicht benützt.

Ferner entspricht:

B	A
A. I, Sc. 1	A. I, Sc. 1 und 2; erweitert und genauerer Anschluss an Sp. Tr. A. I, Sc. 2.
2	3; etwas verändert.
3	4; etwas verändert, selbstständige Eweiterungen.
4	5; in der Disposition verändert,
A. II, Sc. 1	etwas gekürzt.
2	A. II, Sc. 1, 1—18; erweitert.
3	19—120; erweitert und ziemlich verändert, genauerer Anschluss an Sp. Tr. A. II, Sc. 4, Einfluss von Sp. Tr. A. IV, Sc. 2 (?); teilweise selbstständige Zusätze.
4	2
5, 1—129	3; sehr erweitert, wahrscheinlich unter Einfluss von A A. II, Sc. 4, 15—20.
130—241	5; erweitert und verändert.
A. III, Sc. 1	4; sehr erweitert und stark verändert, Anschluss an Sp. Tr. A. III, Sc. 2, 1—48 teilweise genauer als in A.
2	im allgemeinen völlig unabhängig von A; vielleicht Ersatz für A A. III, Sc. 4, 1—52.
3	
4	A. III, Sc. 3; etwas erweitert und verändert.
5, 1—36	4, 63—64.
37—48	65—71.

B	A	
2 Vertoon.		4, 72—85.
A. III, Sc. 6		fehlt in A.
7		5; teilweise verändert, in der Disposition vereinfacht.
A. IV Sc. 1	A. IV, Sc. 1	erweitert.
2, 1— 16	A. III, Sc. 1,	1—14.
17—163		2; teilweise verändert, in der Disposition vereinfacht, selbstständig erweitert.
3		fehlt in A.
A. V, Sc. 1	A. IV, Sc. 2;	in der Disposition teilweise verändert, genauere Übereinstimmung mit Sp. Tr. A. IV, Sc. 1.
2		4; teilweise abweichend, inhaltlich engerer Anschluss an Sp. Tr. A. IV, Sc. 4.

Inhaltlich unterscheidet sich A in der Hauptsache nicht sehr bedeutend von Sp. Tr. Die Alexandro-Villuppo-Episode wird übergangen. Diejenigen Scenen, in welchen Portugiesen auftreten, sind so gut wie gar nicht übergenommen. Die Dialoge zwischen Revenge und Ghost of Andrea fehlen durchweg, dafür erscheint aber in zwei Scenen der Geist des Oratius. Kleinere, unbedeutendere Scenen, die mit der Haupthandlung in keinem engen Zusammenhang stehen, werden nur flüchtig oder überhaupt nicht benützt (s. Sp. Tr. II, 2; III, 8, 9, 11, 13, 14. IV, 2).

Anderseits werden in A die Wahnsinnsscenen mit stärkeren Farben ausgemalt und das komische Element etwas mehr betont. Ganz neu ist nur die Verwendung des Echos und das Auftreten von dem Geiste des Oratius, sowie teilweise die Abweichungen von Sp. Tr. I, 4 in A I, 3 und der Inhaltsangabe des Spieles (Sp. Tr. IV, 4).

Die Charaktere der Personen sind in A durchweg verflacht; sie entbehren jeder psychologischen Entwicklung und fallen gegen Sp. Tr. sehr ab. Der Wahnsinn Isabellas und Jeronimos werden in einer Weise dargestellt, dass man glaubt, wirkliche Narren vor sich zu haben. Balthasars Reden bestehen zumeist aus nichtssagenden Jammermonologen. Pedro, Pedron Gano und Isabella sind etwas besser gelungen; bei letzterer wird der Hass und die Verstellung stärker berücksichtigt als in Sp. Tr.

Im Aufbau und der Motivierung verfährt Bergh ziemlich nachlässig. So wird in I, 3 mit keinem Worte erwähnt, dass Andreo von Pr. Port. erschlagen wurde, nach I, 1 käme die Ehre, den Prinzen gefangen zu haben, ausschliesslich Pedro zu, in II, 3, 4 wäre das letzte Wort des sterbenden Oratius „Bellemperia, sus!“, doch weiss hievon II, 1 nichts. Das Auftreten der Personen ist häufig gar nicht begründet (s. I, 3; III, 4, 5 u. a. m.).

Auch in ästhetisch-stilistischer Beziehung steht A unter Sp. Tr. Alle wirklich poetischen Stellen, welche Kyd's Drama zeigt, fehlen. Wenn Bergh pathetisch wird, ist er fast immer überspannt; sonst ist sein Ausdruck trocken und häufig ohne Verbindung. Eine zielbewusste, allmählige Entwicklung der Gedanken ist nicht zu finden. Im Tusschen-Spel wird Bergh im höchsten Grade trivial und zotenhaft; im Stücke selbst jedoch hält er sich von diesem Fehler frei.

Es handelt sich noch, die unmittelbare Quelle für den „Jeronimo“ zu bestimmen.

Es ist wohl ausgeschlossen, das Bergh ein Exemplar der Sp. Tr. (wenigstens in der Gestalt, wie sie uns vorliegt) benützte. Dies beweist die teilweise abweichende Handlung und Personenbenennung, das Fehlen jeder wörtlichen Entlehnung und der Mangel an Übereinstimmung in den längeren Reden und bei mehr lyrischen Stellen, sowie

die Verwirrung, welche in manchen Scenen von A deutlich zu Tage tritt. Dass Bergh absichtlich seine Vorlage auf diese Weise veränderte, um etwa den Anschein zu erwecken, als ob er unabhängig von ihr gearbeitet hätte, ist natürlich unhaltbar.

Genauer lässt sich das Verhältnis zwischen A und Sp. Tr. nicht mit voller Sicherheit festsetzen und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen. Wir wissen nicht, in welcher Form die Sp. Tr. A. v. d. Bergh zur Kenntnis gelangte; denn es ist wahrscheinlich in den Bühnenmanuskripten mit der Zeit manches Ursprüngliche verloren gegangen oder abgeändert worden; und weiterhin können wir nicht ermitteln, welche Sprache Berghs Vorlage zu Grunde lag, ob die englische oder die niederländische, bez. deutsche. Es kann sein, dass Bergh den Stoff seines Dramas durch Aufführungen kennen lernte, es ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass er ein Bühnenmanuskript irgend welcher Form und Sprache vor sich hatte. In Anbetracht der Unsicherheit, welche Bergh bei der Entwicklung der Handlung zeigt und den oben angeführten Abweichungen im Wortlaut und den Benennungen von Sp. Tr. einerseits, und der doch verhältnismässig grossen Genauigkeit im Gedankengang, besonders am Anfang und gegen Ende des Stückes, anderseits, hat die Annahme mehr Wahrscheinlichkeit, dass Bergh der Inhalt seines „Jeronimo“ durch Aufführungen der Sp. Tr. zugänglich gemacht wurde. Doch ist, wie gesagt, ein positiver Beweis hiefür nicht möglich.

Dies gilt auch, wenn wir die Quelle von B bestimmen wollen. Hier haben wir den Fall, dass B inhaltlich im allgemeinen auf das genaueste mit A übereinstimmt, nie aber im Wortlaut, wo sich manchmal deutliche Anlehnung an Sp. Tr. nachweisen lässt. Wir gewinnen den Eindruck, als ob B eine Verbesserung von A sei; dabei wurde in

B alles abgeändert oder einfach gestrichen, was in A unklar und widersprechend war und zu diesem Zwecke diejenigen Scenen, welche mit der Haupthandlung in keinem genauen Zusammenhang standen, entfernt, der Überblick nötigenfalls durch Trennung einzelner Scenen oder Ausschaltung auftretender Personen mit Gewalt geschaffen; die in A verstreuten komischen Stellen wurden in einen Auftritt untergebracht, die Spieler nur dann auf die Bühne gebracht, wenn deren Erscheinen gut begründet war u. s. w. Die Lücken in der Entwicklung der Gedanken wurden durch Entlehnungen aus Sp. Tr. ausgefüllt, ohne dass aber jemals durch den Einfluss von Sp. Tr. die Handlung selbst abweichend von A dargestellt würde. B verbessert und ergänzt A, verändert es jedoch nie im vollen Umfang des Wortes. In gewissem Sinne ist B sogar unabhängiger von Sp. Tr. als dies bei A der Fall ist, indem B Sp. Tr. II, 1, III, 12, 13, IV, 3 übergeht, Scenen, von denen A wenigstens Reste erhalten hat.

Infolge dieser grossen Ähnlichkeit zwischen A und B bezüglich des Inhalts ist es nicht zu verwundern, dass die biographischen Wörterbücher, soweit sie überhaupt Bergh erwähnen, diesem auch die Autorschaft von B zuschreiben. Einmal taucht auch der Versuch auf, die Autorschaft von B Moritz von Oranien zuzuschreiben. Doch fehlt dieser Annahme jegliche Begründung (vgl. Spect. 1865, p. 72).

Soweit Wortschatz, Ausdrucksweise und dichterischer Wert der beiden Dramen in Betracht kommen, müssen dieselben von verschiedenen Verfassern stammen. Auch ist kein genügender Grund vorhanden, warum A. v. d. Bergh bei einer Neubearbeitung, deren Überlegenheit der ersten Auflage gegenüber er sicher erkannt hätte, seinen Namen verschwiegen haben sollte. Es möge auch erwähnt werden, dass die früher zitierten niederländischen Bücher-

kataloge aus dem 18. Jhrd. die anonyme Bearbeitung stets getrennt von Berghs Werken anführen.

Nachdem wir annehmen, dass Bergh nicht der Verfasser von B ist, handelt es sich darum, ob B direkt auf A zurückgeht oder nicht. Wenn letzteres der Fall wäre, müssten infolge der gegenseitigen Übereinstimmung A und B aus derselben Quelle hervorgegangen sein. An eine blosse dramatische Aufführung kann hierbei nicht gedacht werden, weil es, abgesehen von allem anderen, unmöglich ist, dass zwei zeitlich von einander getrennte Verfasser bei der Fixierung eines umfangreichen Stoffes in so flüssiger und verschiebbarer Gestalt so geringe Abweichungen von einander zeigen könnten. Wir wären demnach gezwungen, an eine gemeinsame schriftliche Quelle zu denken, welche in Anbetracht der Übereinstimmung in dem Aufbau und der Entwicklung der beiden Dramen, wohl gleichfalls dramatische Form besessen oder wahrscheinlicher eine den einzelnen Scenen des betreffenden Stückes folgende Inhaltsangabe gewesen sein muss. Es ist dies nicht unmöglich, umsomehr als sich auf diese Weise die Abweichungen im Wortlaut mit der Übereinstimmung in der Handlung vereinigen liessen. Aber wir hätten uns dann zu fragen, in welchem Verhältnis A und B zu dieser angenommenen Quelle stünden und diese wieder zu Sp. Tr. Auf diese Art kämen wir zu einer Reihe unsicherer Vermutungen, während andererseits die Annahme, B sei eine Bearbeitung von A, näher liegt und mindestens ebensogut möglich ist. Der Mangel an wörtlicher Übereinstimmung spricht allerdings nicht dafür, sonst aber nichts dagegen.

B hat ausser A auch noch Sp. Tr. benützt. Dies ersehen wir aus vielen Stellen. In welcher Gestalt das Original zur Verwendung gelangte, ist unsicher; wir wissen nur, dass die Quelle in B wie übrigens auch in A bereits die Erweiterungen des englischen Dramas aufweist; und

zwar lässt es der wiederholte enge Anschluss an den uns bekannten Text der Sp. Tr. als wahrscheinlich erscheinen, dass B eine Quelle zur Verfügung stand, welche mit Sp. Tr. im engeren Zusammenhang als A stand.

A und Sp. Tr. gegenüber weist B viele Erweiterungen auf. Dieselben tragen nur selten einen ganz selbstständigen Charakter, sondern sind zumeist eine Weiterentwicklung von Gedanken, die schon in A, nicht so häufig in Sp. Tr. enthalten waren. Ganz neu ist in B höchstens der Gedanke, dass der Geist des Horatius den Brief der Bellemperia Jeronimo überbringt und vielleicht noch der Inhalt von B A. III, Sc. 3.

Der Hauptunterschied zwischen A und B liegt darin, dass letzteres in formeller Beziehung hoch über A steht: in der Disposition und der Entwicklung der Handlung, in der Darstellungsweise, wie auch infolge der Klarheit und Gewandtheit des Ausdrucks und der Vertiefung der Charaktere. Überhaupt ist der anonyme Don Jeronimo die beste Bearbeitung, welche die Sp. Tr. gefunden hat.

C. Stielers Bellemperie.

§ 1. Beschreibung des Druckes.

Die niederländische Redaktion B der Spanish Tragedy fand eine deutsche Bearbeitung in Caspar Stielers Drama:

Bellemperie. | Trauerspiel | Des Spaten. | JENA, | Gedruckt bey Johann Nisio, | Im Jahr 1680.

Johannes Bolte entdeckte ein Exemplar dieses Dramas in der kgl. Bibl. von Kopenhagen. Von Gottsched wird

das Stück in seinem „Nöthiger Vorrath z. Gesch. d. deutsch. dram. Dichtkunst“ I p. 244 erwähnt.

Stielers Drama umfasst 192 Seiten in 12° und zerfällt in drei Akte (Handlungen), von denen jeder zwölf Szenen (Eintritte) enthält. Der Text ist in Prosa abgefasst mit Ausnahme des Prologes, des Epiloges und der beiden Zwischengesänge, welche in Versen verschiedener Reimstellung und Silbenzahl gehalten sind. Eingeleitet wird die Bellemperie durch eine „Veranlassung zu diesem Trauerspiel“ (p. 5—9).

Diese „Veranlassung“ ist deshalb von Wichtigkeit, weil Stieler in derselben die unmittelbare Quelle seines Dramas angiebt: „Im übrigen ist zu wissen, dass diese Tragödie schon vor etlichen Jahren zu Amsterdam unter dem Nahmen: Don Hieronymo, in Druck ausgangen, und zwar Reimweise. Ist aber so voller Fehler, dass kaum ein Blat darvon hat können behalten, und hingegen eine ganz neue Erfind- und Ordnung gemacht müssen werden“. (p. 9).

Im folgenden soll eine Inhaltsangabe von Stielers Drama gegeben werden. Da die Bellemperia nur in einem Exemplar erhalten und bis jetzt nichts hierüber veröffentlicht ist, möge eine etwas ausführliche Darstellung der Handlung gegeben werden. Doch sollen die komischen Szenen*) dabei nur soweit berücksichtigt werden, als sie mit der Haupthandlung in Zusammenhang stehen.

§ 2. Inhaltsangabe von Stielers Drama.

In C treten folgende Personen auf:

Fernando, König in Kastilien	vereinigt in sich	De Coningh van Spanjen. Hartogh van Castilien.
Sanzio, König in Portugall	=	De Coningh van Portugael.
Don Petro, Prinz von Kastilien	=	Don Pedro, Prins v. Cast.

*) Dieselben seien mit * bezeichnet, der Druck selbst mit C.

Bellemperie, Prinzessin v. Kastilien = Bellemperia, Princesse v. Cast.
Don Lorenzo, Prinz von Portugall = Don Lorenzo, Prins v. Port.
D. Hieronymo, Marsch. in Kastilien = Don Jeronimo, Marsch. v. Span.
Don Horazio, Geist ersetzt Don Oratius des Marsch.s soon.
Skaramutza, des Marsch. Diener ersetzt Pedron Gano, dienaer v. Bellemp.
Severin, Don Lorenzos Diener = Serberyn, dienaer v. D. Lorenzo.
Gillette, der Bellemperia Dienerin, fehlt in B.

In dem vermeinten Trauerspiel.	In de Tragediae Speelt.
Solyman, Türkisch. Keyser, ist D. Lorenzo.	Don Pedro voor Soliman.
Erastus, Ritter von Rodys, ist Don Petro.	Don Lorenzo voor Erastus.
Perseda, Gefangene v. Rodys, ist Bellemp.	Bellemperia voor Perseda.
Mustafa, Grossvisier, ist Don Hieronymo.	Jeronimo voor Mustapha.

Nicht aufgenommen sind in C: Isabella, Bosardo, Scherprechter, Pagie van Don Pedro, De Bode, Twee Soldaten. Über Wraeck und Bedroch s. u.

Die Redaktion C beginnt mit der Wiedergabe von B III, 1. Der grösste Teil der beiden ersten Akte von B wird bei C nur sehr flüchtig mit folgenden Angaben in der „Veranlassung" behandelt (p. 5—9):

Zwischen Fernando und Sanzio ist ein Krieg ausgebrochen. Horatio nimmt in der Schlacht Lorenzo gefangen, Petro entreisst ihm aber den Prinzen und behauptet vor dem König, er habe denselben besiegt. Lorenzo bekräftigt diese Behauptung, da er lieber Gefangener eines Prinzen sein will. Horazio klagt sein Leid der Bellemperie, welche Horazio wegen dessen Tapferkeit innig liebt und mit ihm häufig im Garten Hieronymos zusammentrifft. Petro begünstigt Lorenzos Bewerbungen um Bellemperies Gunst, weil er hofft, durch eine Ehe zwischen Petro und Bellemperia den Frieden zwischen Spanien und Portugal für immer zu sichern. Die beiden Prinzen überfallen Horazio im Garten und töten ihn. Bellemperia wird in Haft gehalten, bis sie dem König und Lorenzo verspricht, Lorenzos Gemahlin zu werden. Sie hat eingewilligt, weil

ihr Horatios Geist eröffnet hat, wie sie sich an dem Vermählungstage rächen könne (p. 5—9).

Nach dieser kurzen Einleitung beginnt in C die eigentliche Handlung.

C I, 1 (vgl. B III, 1, 41—68). Horazios Geist erscheint dem Hieronymo im Traume und fordert ihn zur Rache auf. Er hinterlässt den Strick und Dolch, mit welchen er ermordet wurde, und einen Brief, der aber nicht wie in B von Bellemperie, sondern von dem Geiste selbst geschrieben ist (p. 10—13).

C I, 2 (vgl. B III, 1, 69—192 und 1—40 bes. 18—20 und 28—32, ferner II, 3, 1—20). Hieronymo erwacht und hält anfangs die Erscheinung für eine Sinnestäuschung. Strick und Dolch und vor allem der Inhalt des Briefes belehren ihn bald eines anderen. In dem Briefe schildert Horazio in Kürze seine Ermordung, ohne aber sein Verhältnis zu Bellemperie irgendwie zu berühren. Dagegen fordert er Hieronymo auf, sich zu Bellemperie zu begeben; diese werde ihn über den Anlass des Verbrechens aufklären und den Weg zur Rache zeigen. Abweichend von B zweifelt Hieronymo keinen Augenblick an der Wahrheit der gelesenen Worte, wenngleich er nicht begreift, wie Bellemperie mit dem Morde in Zusammenhang stehen solle, zumal diese heute sich mit Lorenzo vermählt (p. 14—19).

C I, 3* (frei erfunden). Hieronymo will sich durch Skaramutza bei Bellemperie anmelden lassen. Dieser erweist sich aber als zu tölpelhaft, den erhaltenen Auftrag auszuführen. Hieronymo macht sich daher selbst auf den Weg, nachdem er seinem Diener befohlen hat, niemandem zu verraten, dass er zu Bellemperie gegangen sei (p. 20—23).

C I, 4* (frei erfunden). Gillette erscheint, um den Besuch ihrer Herrin bei Hieronymo anzukünden. Skaramutza plaudert natürlich sofort aus, dass Hieronymo sich zu

Bellemperie begeben habe, worüber Gillette sehr überrascht ist, da sich der Marschall drei Monate nicht mehr vor der Prinzessin hatte sehen lassen (p. 24—30).

C I, 5*. (Der Hauptsache nach frei erfunden, doch vgl. B IV, 1 und V, 1.) Während Gillette und Skaramutza noch mitsammen sprechen, tritt Petro ein. Er will den Marschall bitten, am Hochzeitsfeste teilzunehmen und ist erstaunt, denselben nicht zu Hause zu treffen. Er schöpft Argwohn, sucht aber vergebens von Gillette zu erfahren, weshalb der Marschall in letzter Zeit so verstimmt und traurig sei, und ob derselbe öfter mit Bellemperie zusammenkäme, besonders nachdem diese in die Ehe mit Lorenzo eingewilligt habe. Jedoch hört er zu seiner Beruhigung, dass Bellemperie seit diesen Morgen sich in fröhlichster Stimmung befinde und den Augenblick herbeisehne, welcher sie mit ihrem Geliebten vereinigen würde. Unterdessen hat Skaramutza, der sich bei Petros Ankunft verborgen hatte, seine Anwesenheit verraten (p. 30—38).

C I, 6* (vgl. B I, 4, bes. 14—40 und B II, 2). Nachdem sich Gillette entfernt, versucht Petro von Skaramutza zu erfahren, was ihm Gillette verschwiegen hat. Als er dem Diener Geld und Stellung anbietet und zudem verspricht, ihm Gillette als Frau zu verschaffen, erzählt derselbe bereitwilligst, dass er mit Gillette bei den Zusammenkünften Horazios und Bellemperies Wache gestanden habe, dass vor ungefähr vierzehn Tagen ersterer auf geheimnisvolle Weise verschwunden wäre und seit dieser Zeit der Marschall ein höchst wunderliches Benehmen an den Tag lege. An weiteren Fragen wird Petro durch das Wiederauftreten Hieronymos verhindert, der Bellemperie nicht mehr zu Hause angetroffen hatte (p. 38—43).

C I, 7 (vgl. B V, 1, bes. 30—38, 53—54). Petro lädt Hieronymo zum Hochzeitsfest ein; dieser aber schützt sein Alter und seine seelische Verstimmung vor. Petros Frage

nach dem Grunde seiner Traurigkeit beantwortet er ausweichend (p. 44—47).

C I, 8 (vgl. B V, 1, bes. 40—56). Bellemperie tritt auf und bittet gleichfalls Hieronymo, ihre Vermählung durch seine Gegenwart zu verherrlichen und ersucht ihn, für diese Feier eine Lustbarkeit auszusinnen. Hieronymo bringt verschiedene Einwände vor; als ihm jedoch Bellemperie etwas zuflüstert, fügt er sich ihren Bitten. Petro entfernt sich, um Lorenzo die angenehme Nachricht von der Zusage des Marschalls und der fröhlichen Stimmung Bellemperies zu überbringen (p. 48—51).

C I, 9 (vgl. B III, 1, 135—158, II, 5, 45—73, 88—121, V, 1, 201—228). Bellemperie erzählt nunmehr dem Marschall, dass sie Horazios Verlobte gewesen und dieser ihretwillen ermordet worden sei; wie man sie gefangen gehalten und gezwungen hätte, in die Heirat mit Lorenzo zu willigen. Sie denke aber gar nicht daran, ihr Versprechen zu halten; noch vor Abend solle der Tod sie zu Horazio führen, doch nicht bevor sie mit eigener Hand Lorenzo den Dolch ins Herz gestossen habe.

Diesen Morgen sei ihr Horazios Geist erschienen; er habe ihr erzählt, dass er bereits Hieronymo erschienen wäre, und habe sie ermahnt, sich nicht wegen der bevorstehenden Hochzeit zu grämen; denn gerade hiedurch sollte Bellemperia Gelegenheit verschafft werden, sich an den beiden Mördern zu rächen und durch deren Tod wieder mit Horazio vereint werden. Sie solle die Tragödie Perseda aufführen lassen und selbst mit Hieronymo und den beiden Prinzen die Rollen übernehmen; was aber scheinbar nur ein Spiel, solle in blutige Wirklichkeit verwandelt werden.

Bellemperie gibt Hieronymo das Drama, damit er es durchlese (der Inhalt desselben wird in C nicht angegeben). Im Gegensatz zu B V, 1, 75—82 hat in C Bellemperie

das Stück verfasst und zwar in früheren Jahren, um sich die Zeit zu vertreiben.

Hieronymo ist natürlich bereit, Bellemperie bei der Ausübung der Rache zu unterstützen; es kommt nur darauf an, die Prinzen zum Mitspielen zu bewegen (p.52—59).

C I, 10 (vgl. B II, 3, 200—203, II, 5, 126—129, III, 1, 169—178, V, 1, 57—72, 115—145, 187—200). Severin, von Lorenzo abgesandt, frägt an, ob Petro noch beim Marschall weile. Bellemperie lässt Lorenzo bitten, einzutreten und fordert Hieronymo auf, eine fröhliche Miene zu zeigen; durch List und Verstellung sollten die Prinzen in die Falle gelockt werden. Bellemperie teilt dem eintretenden Lorenzo mit, dass sie eben den Marschall zu überreden suche, durch irgend eine „Ergötzlichkeit seiner Erfindung“ zur Unterhaltung der beiden Könige beizutragen. Hieronymo erklärt, er sei für derartige Dinge zu alt; diese stünden der Jugend zu. Bellemperie lässt sich aber nicht beirren und schlägt die Aufführung eines Trauerspieles vor. Sie selbst wolle eine Rolle in demselben übernehmen und hofft, dass Hieronymo, Petro und Lorenzo ihrem Beispiele folgen werden. Lorenzo erhebt den Einwand, dass es sich für Bellemperie nicht schicke, als Schauspielerin vor dem Hofgesinde aufzutreten. Bellemperie antwortet, das Stück solle nur im engsten Familienkreise gespielt werden; übrigens seien Schauspiele durchaus nicht zu verachten; sie seien ein Spiegel des menschlichen Lebens, eine Lehrschule guter Sitten, und „Reinigung der austretenden Begierden“: seit uralten Zeiten hätten sie dazu gedient, Könige und Fürsten zu belustigen.

Lorenzo giebt nun nach, möchte aber eine Komödie dem Trauerspiel vorziehen. Doch Bellemperie behauptet, Trauerspiele seien der Würde königlicher Zuschauer mehr angemessen. Den letzten Vorwand Lorenzos, es sei nicht genug Zeit vorhanden, die Rollen auswendig zu lernen,

entkräftet Bellemperie mit dem Hinweis, dass zwei Männer doch sicher dasselbe leisten könnten, was einer Frauensperson und einem alten Manne nicht zu beschwerlich fiele. Darauf entfernt sich Lorenzo, um Petro über die beabsichtigte Aufführung zu berichten (p. 59—66).

C I, 11* (frei erfunden). — Bellemperie fürchtet, Lorenzo könnte Verdacht geschöpft haben und deshalb so widerstrebend auf ihren Vorschlag eingegangen sein. Hieronymo tröstet sie. Im schlimmsten Falle müsste man ein neues Mittel ersinnen, sich zu rächen. — Pauken und Trompeten verkünden das Herannahen des portugiesischen Königs (p. 66—71).

C I, 12 (frei erfunden). Bellemperie verlässt Hieronymo, um sich für die Audienz vorzubereiten. — Hieronymo bewundert den Heldenmut der Bellemperie und beklagt es, zu spät von ihrer und Horazios Liebe Kenntnis erhalten zu haben. Vielleicht hätte er alles zu einem guten Ende führen können (p. 71—73).

C II, 1 (im allgemeinen frei erfunden, doch vgl. B II, 5, 16—28 und vielleicht B III, 1, 167—176). Bellemperie kniet in ihrem Zimmer vor dem Bilde Horazios und spricht von ihrer Liebe und dem nahen Glück der ewigen Verbindung mit ihrem Geliebten durch den Tod, welchen sie nur deshalb solange aufgeschoben habe, weil sie noch keine Gelegenheit fand, den Mord zu rächen. Sie ergeht sich in den überschwänglichsten Schilderungen von Horazios Schönheit und den wildesten Verwünschungen gegen seine Mörder. Von Aufregung überwältigt fällt sie in Ohnmacht (p. 74—79).

C II, 2 (vgl. B II, 5, 131—142, 153—162, 166—171, 226—237). Petro sucht seine Schwester auf, um sie zu ermahnen, künftighin dem König von Portugal herzlicher entgegen zu kommen als in der ersten Audienz. Mit Entrüstung bemerkt Petro Horazios Bild im Zimmer. Da sieht

er Bellemperie wie tot am Boden liegen, er ruft nach Gillette, durch deren Bemühungen die Prinzessin wieder zu sich kommt. Bellemperie glaubt anfangs bei Horazio zu sein; als sie ihren Irrtum erkennt, überhäuft sie Petro mit Schmähungen, da er ihr Lebensglück zerstört habe und ihr nicht einmal die Ruhe des Todes gönne. Petro ist erstaunt über die plötzliche Sinnesänderung Bellemperies: was würde der König dazu sagen; das Hochzeitsfest sei doch für diesen Abend angesetzt; übrigens hätte Horazio nie ihr Gemahl werden können, denn weder er, Petro, noch der König hätte in Bellemperies Ehe mit diesem niedrig stehenden, aus unebenbürtigem Blut entsprossenen Manne eingewilligt. Bellemperie solle sich doch besinnen. Ein Königssohn wirbt um ihre Hand, eine Königskrone wartet ihrer und um eines nichtswürdigen Ritters willen wolle sie ihr Glück mit Füssen treten. Bellemperie entschuldigt sich mit der Behauptung, sie sei nur vorübergehend durch Horazios adeliges Gemüt, Tugend und Tapferkeit verblendet worden, nunmehr aber wolle sie sich jedes Gedankens an ihn entschlagen. Sie befiehlt Gillette, das Bild des Horazio fortzunehmen, ist aber höchst aufgebracht, als diese dasselbe schmäht.

Petro weiss nicht, was er zu diesem sich stets widersprechenden Benehmen Bellemperies sagen soll. Diese bittet ihn, ihr doch zu erlauben, das Gedächtnis an Horazio in ihrem Herzen heimlich zu bewahren. Im übrigen wolle sie sich ja den Wünschen ihres Vaters und Bruders bedingungslos unterwerfen. Petro ist zwar über derartige Worte sehr verstimmt, hofft aber das Beste von den Zerstreuungen, welche Bellemperie in der Ehe finden werde. Bellemperie verspricht, alles zu thun, um Horazio zu vergessen und bittet Petro über das Vorgefallene zu schweigen.

Schliesslich frägt sie ihn, ob er von Lorenzo über die beabsichtigte Aufführung benachrichtigt worden sei. Petro

versichert ihr, seine Rolle bereits teilweise einstudiert zu haben.

C II, 3* teilweise beeinflusst von B V, 1, 83—108. Skaramutza bringt die Brautgeschenke des Königs von Portugal, Lorenzos und Hieronymos. Bellemperie lässt den Marschall durch Skaramutza bitten, sie zu besuchen. — Petro fühlt sich von einer unerklärlichen Bangigkeit befallen, wenn er an die Aufführung des Schauspiels denkt. Er frägt Bellemperie nach dem Ausgange desselben. Diese teilt ihm mit, er würde auf Befehl des Sultans gefangen genommen, aber schliesslich wieder frei gelassen werden, da sich Perseda bereit erklärt, den Kaiser zu lieben. (Genauer wird in C der Inhalt des Schauspiels nicht angegeben.) Einigermassen beruhigt, verlässt Petro seine Schwester (p. 88—93).

C II, 4 teilweise beeinflusst von B V, 2, 111—122. Bellemperie freut sich über die bevorstehende Rache und die Angst, die sich in Petros Seele zu regen beginnt. Leider wird diese Petro nicht lange quälen, da der Tod ihn bald hiervon erlösen wird; aber schreckliche Strafen werden den Mörder im Jenseits erwarten. — Die Hochzeitsgeschenke verbrennt Bellemperie (mit Ausnahme derjenigen Hieronymos) und wirft die Überbleibsel vor die Thüre (p. 94—95).

C II 5 (frei erfunden). Hieronymo tritt ein und macht Bellemperie auf die Unvorsichtigkeit ihrer Handlungsweise aufmerksam. Bellemperie verbirgt die verdorbenen Gegenstände und bittet den Marschall inständigst, ihr die Leiche seines Sohnes sehen zu lassen, welche derselbe heimlich aufbewahre, wie sie erfahren. Nur sehr ungern willigt Jeronimo ein. In diesem Augenblick wird zu Bellemperies Enttäuschung Lorenzo angemeldet. Hieronymo entfernt sich, um der verhassten Gegenwart des Prinzen enthoben zu sein.

C II, 6 (frei erfunden). Lorenzo erkundigt sich, wie

weit Bellemperie ihre Rolle einstudiert habe und fürchtet, sie würde dabei zu sehr durch Hieronymo gehindert, der ja ununterbrochen bei ihr ein und aus gehe. Bellemperie entgegnet, er habe nur Befehl bezüglich der Trauzeremonien eingeholt. — Es folgen nun gegenseitige übertriebene Liebesbeteuerungen, welche von Seite Bellemperies sehr doppelsinnig gehalten sind. Sie bedankt sich für die Geschenke und gestattet Lorenzo, in ihrem Zimmer zu verweilen, während sie im Nebengemache ihre Rolle zu Ende lernen will (p. 99—104).

C II, 7* (vgl. B II, 4, 29—48). Skaramutza stürzt in schrecklichster Aufregung in das Zimmer und berichtet, dass im Schlosse alles voll Geister sei, ein schwarzer Mann den König die Treppe hinuntergejagt habe u. s. w. Lorenzos Seele wird über diese seltsamen Ereignisse von schlimmen Ahnungen erfasst; er fürchtet, sein Verbrechen könnte entdeckt werden und bietet Skaramutza zwölf Dukaten an, wenn er Severin töte, der ihn, Lorenzo, fortwährend bestehle. Für zwölf Dukaten würde zwar Skaramutza selbst seine Mutter umbringen; aber Severin ist sein bester Freund und deshalb geht er nur widerstrebend auf Lorenzos Vorschlag ein, hauptsächlich deshalb, weil sich Severin so viel um Gillette kümmere. Lorenzo will Severin in den grossen Saal senden, dort solle ihn Skaramutza erschiessen. Skaramutza würde vor jeder Strafe geschützt werden (p. 104—111).

C II, 8 (teilweise beeinflusst von B II, 4, 1—20). Lorenzo hält den Tod des Severin für nötig, weil dieser ausser Petro der einzige Zeuge des Verbrechens ist. Von Bellemperie werden die Prinzen in ihrer Vermummung kaum erkannt worden sein. Sehr beunruhigt ist Lorenzo auch deshalb, weil ihm schon mehrere Nächte Horazios Geist erschienen ist, der ihn mit furchtbaren Drohungen erschreckte (vgl. B III, 6) und jedenfalls auch an den un-

heimlichen Vorgängen im Schlosse schuld sei. Man müsse darauf bedacht sein, dass der Marschall nichts von der Mordthat erfahre. Petro wäre zwar anfänglich der Meinung gewesen, Bellemperie hätte demselben alles verraten, doch sprächen gegen eine solche Annahme sowohl Bellemperies wie auch Hieronymos freundliches Benehmen (p. 112—114).

C II, 9 (frei erfunden). Severin bringt Lorenzo die Nachricht, dass die beiden Könige der Aufführung beiwohnen würden. Zugleich bestätigt er einen Teil von Skaramutzas Schreckensberichten und fürchtet das Hereinbrechen eines Unglücks. Lorenzo beruhigt Severin, er möge nur schweigen; an Beförderung und Lohn soll es ihm nicht fehlen. Darauf befiehlt Lorenzo dem Diener, ihn durch Gilletta bei Bellemperie zu entschuldigen, er müsse die Vorkehrungen zum Spiele treffen (p. 114—116).

C II, 10 (frei erfunden, doch vgl. B III, 2, 17—40). Severin ist der Ansicht, dass zwar die Liebe viel entschuldigt, aber man trotzdem mit Horazio gelinder hätte verfahren können. Er fürchtet, das vergossene Blut würde noch über Lorenzos Haupt kommen. Auch erscheint Severin das Benehmen Bellemperies durchaus nicht beruhigend; ihre Freundlichkeit kann möglicherweise Verstellung sein. Severin ist überzeugt, dass sie Horazio noch nicht vergessen hat, denn ihr Schmerz sei zu heftig gewesen, als ihr die Prinzen mitteilten, dass Horazio von Meuchelmördern getötet worden. Sonderbar sei es auch, dass niemand eine Ahnung hat, wohin Horazios Leiche gekommen ist und dass der Marschall drei Wochen hindurch mit keinem Menschen ein Wort gesprochen habe (p. 116—119).

C II, 11 (beeinflusst von B II, 5, 58—121 und vielleicht III, 6). Ein Geist in Horazios Gestalt erscheint und spricht von der blutigen Rache, die er nehmen wolle. Er

schwebe in den Gemächern umher, weil sein Körper noch nicht bestattet sei, und die Erde denselben auch nicht aufnehmen würde, bevor nicht sein Tod an den beiden Mördern und deren Vätern gesühnt sei. Severin jedoch solle sein Leben behalten, da er sich an der Mordthat selbst nicht beteiligte. Wenn er aber über dieselbe noch länger schweige, würde ihm der Hals umgedreht werden. Bei diesen Worten packt der Geist Severin und drückt ihn, bis er ohnmächtig niederfällt.

Darauf spricht der Geist, es solle niemand glauben, dass er Horazios Seele wäre; diese weile längst an dem Ort ihrer Bestimmung. Er, der Geist, wäre Nemesis, die der Himmel zur Bestrafung des Mordes auf die Erde sandte. Aus diesem Grunde müssten heute noch Schuldige und Unschuldige sterben.

C II, 12 vielleicht durch B III, 6 beeinflusst. Nachdem das Gespenst verschwunden ist, tritt Gillette in das Zimmer, und ohne anfangs den bewusstlos am Boden liegenden Severin zu bemerken, spricht sie ihre Verwunderung aus, dass Bellemperie plötzlich wie umgewandelt und vor Freude ausser sich sei; sie habe Gillette erzählt, wie sie eben ihren Bräutigam umarmt und geküsst habe und ihm noch vor Abend für immer angetraut würde. — Severin, der wieder zu sich kommt, erzählt Gillette von dem Gespenste, das mit scheusslichem Gesichte, einen Strick um den Hals, ein Schwert und eine brennende Fackel in den Händen ihm erschienen sei, die Prinzen als seine Mörder genannt und denselben Rache geschworen habe. Gillette bittet ums Himmelswillen, Bellemperie hiervon nichts zu sagen. Wenn ein Unglück bevorstünde, könnten es menschliche Hände doch nicht abwenden (p. 121—126).

C III, 1* vergl. III, 4, 19—22 Skaramutza tritt mit Degen und Pistole bewaffnet auf und zeigt, wie schlau er

es anstellen würde, um Severin zu erschiessen. Aus Unachtsamkeit geht der Schuss los, worüber er vor Schrecken zu Boden fällt (p. 127—128).

C III, 2* vergl. B III, 4, 23—38. Severin, der den Schuss gehört hat, eilt herbei und glaubt anfangs, Skaramutza sei ermordet worden. Skaramutza behauptet, er habe seine Rolle für das Schauspiel einstudiert, dabei sei ihm die Pistole los gegangen; Severin möchte sie wieder laden. Severin kommt diesem Verlangen nach, worauf Skaramutza mit der Pistole auf ihn zuschreitet und ihm erklärt, er müsse nun sterben, Lorenzo habe ihm, dem Skaramutza, für diese That zwölf Dukaten versprochen. Severin schlägt Skaramutza die Pistole aus der Hand. Dabei entlädt sich die Waffe abermals (p. 129—131).

C III, 3 (teilweise beeinflusst von B III, 4, 39—48). Lorenzo, bereits als Sultan verkleidet, stürzt herein, in der Hoffnung, Severins Leiche vor sich zu sehen. Er lässt Skaramutza und Severin, welche sich am Boden liegend herumbalgen, durch die Wache abführen, mit dem strengen Befehl, sie im Gefängnis von einander getrennt zu halten.

Er bedauert, keinen geschickteren Menschen mit der Ermordung Severins betraut zu haben und ist in grosser Sorge, Bellemperie könnte doch noch die Wahrheit über Horazios Tod erfahren. Dass sie bis jetzt hierüber noch nicht unterrichtet ist, beweise ihre grosse Freundlichkeit. Diese kann nicht auf Verstellung beruhen, da die Prinzessin sonst nicht bei der Aufführung mitwirken würde, welche doch sicherlich die gegenseitige Vertraulichkeit sehr erhöhe. Allerdings habe sie es so einzurichten gewusst, dass sie als Geliebte ihres Bruders auftrete (p. 132—134).

C III 4 u. 5 (frei erfunden). Bellemperie und Petro, beide für die Aufführung gekleidet, treten zu Lorenzo. Dieser macht sich lustig, dass ein so alter Geck wie Hieronymo mitspielen wolle. Bellemperie verweist ihm

seinen Spott: nur mit grosser Mühe habe sie den Marschall dazu beredet, indem sie versprochen, demselben noch diesen Abend ein Kleinod wieder zu verschaffen, welches ihm seine Gemahlin vor längerer Zeit geschenkt, er aber später verloren habe (p. 134—140).

C III, 6 (frei erfunden). Hieronymo findet sich ein. Man beruhigt ihn, dass sein Auftreten in Anbetracht seines Alters übel vermerkt werden könnte. Bellemperie rät dem Trauerspiele eine lustige Scene beizufügen. Petro schlägt ein Ballett vor und man einigt sich dahin, dass Hieronymo den Takt giebt, Bellemperie sich neben den Marschall stellt, die beiden Prinzen den Tanz ausführen (144—148).

C III, 7 (frei erfunden.) Gillette eilt herbei und bittet um die Freilassung Skaramutzas aus dem Gefängnis. Lorenzo gestattet es unter der Bedingung, dass derselbe beim Spiele mithelfe. Hieronymo geht mit Gillette ab, um Skaramutza aus seiner Haft zu erlösen. — Lorenzo erklärt Petro und Bellemperie gegenüber, er habe Skaramutza in das Gefängnis führen lassen, weil derselbe im Rausche im königlichen Saale die Pistole abgeschossen und sich mit Severin geprügelt habe. — Trompeten verkünden die Ankunft der Könige. Bellemperie und die Prinzen treten hinter den Vorhang, um sich für das Spiel bereit zu machen (p. 148—152).

C III, 8* (frei erfunden). Die beiden Könige sprechen über die bevorstehende Aufführung. Fernando kann sich nicht genug über Hieronymo wundern, der trotz seines Alters im Spiele auftreten will, umsomehr als er sich drei Wochen vom Schlosse fern gehalten habe, weil, wie man sagt, sein einziger Sohn plötzlich auf rätselhafte Weise verschwunden sei. Sanzio meint, dass sich vielleicht Horazio wieder aufgefunden habe und Hieronymo aus Freude darüber wahnsinnig geworden sei. — Es beginnt nunmehr das Spiel. Dasselbe wird durch ein Ballet der

Prinzen, Bellemperies und Hieronymos eröffnet, zu denen sich alsbald Horazios Geist gesellt, der gegen Petro und Lorenzo die brennende Fackel schwingt und ihnen den Dolch ans Herz setzt, so dass diese entsetzt von der Bühne fliehen (p 152—158).

C III, 9* (frei erfunden). Komische Scene zwischen Gillette und Skaramutza, der als Schach Aga in türkische Gewänder gekleidet auftritt (p. 158—161).

C III, 10* (vergl. B V, 2 1—63, womit C öfters selbst wörtlich übereinstimmt, wenngleich die Handlung in C viel breiter dargestellt ist). Mustafa hat im Auftrage Solymans Rodis erobert und dabei Perseda gefangen, die er dem Sultan als Geschenk überbringt. Solyman verliebt sich sogleich in Perseda und versucht sie durch glänzende Versprechungen zu bewegen, ihm zu Willen zu sein. Perseda will aber lieber sterben als ihrem Verlobten untreu werden. Solyman droht, sie auf die schmerzlichste und schändlichste Weise ums Leben zu bringen. Mustafa erbietet sich, Erastus herbeizuholen, den er gleichfalls gefangen habe: vielleicht würde sich Perseda von diesem, ihrem Glaubensgenossen, bereden lassen (p. 161—172).

C III, 11 (vgl. B V, 2, 63—116, wovon C völlig abhängig ist). Mustafa ermahnt Erastus, seinem Befehle gemäss zu handeln. Im Falle des Erfolges wäre ihm die Freiheit und kaiserliche Huld gewiss. Erastus verspricht sein Möglichstes zu thun. Als er aber in der Gefangenen seine Braut erkennt, stürzt er in ihre Arme und beide ergehen sich in den zärtlichsten Liebesbeteuerungen. Der erzürnte Sultan lässt Erastus durch Mustafa niederstechen. Darauf ersticht Perseda den Sultan und stürzt sich selbst ins Schwert. — Hieronymo bewundert den Heldenmut Bellemperies und klagt über ihren Tod. Die Leichen der Prinzen stösst er mit Füssen und bedauert, dass sie ein so gelindes Ende gefunden hätten und nicht

durch Henkershand gestorben wären. Doch hofft er, dass ihrer im Jenseits eine härtere Strafe warte (p. 172—178).

C III, 12* (vgl. B V, 2, 117—191; auf 154—191 geht C jedoch fast gar nicht ein). Fernando verlangt, dass Hieronymo die Toten wieder aufstehen lassen solle. Da klärt ihn Hieronymo über den wahren Sachverhalt auf. Bellemperies Leben würde er gerne mit seinem eigenen zurückerkaufen, aber Lorenzo mit Freuden nochmal töten, da dieser seinen Sohn meuchlings umgebracht. Hierauf zieht Hieronymo den Vorhang zurück und zeigt einen aufrecht stehenden Sarg, in dem die Leiche Horazios sich befindet. Hieronymo schildert frohlockend, wie er seinen Sohn gerächt habe. Die Könige wollen den Marschall ergreifen lassen, dieser aber zieht schnell einen Dolch hervor und ersticht die beiden Könige und sich selbst mit den Worten: „Also müssen auch Väter der Kinder Missethat tragen, wenn sie deren Bubenstücke billigen und auf ihre Gewalt, die doch brechlich ist, pochen."

Die Scene endet mit einem Totentanz der Erschlagenen.

Die „Bellemperie" wird, wie erwähnt, durch einen Prolog eröffnet. In demselben tritt Zelotes auf und spricht von der Macht der Liebe und des Hasses und dem schaurigen Inhalt des aufzuführenden Stückes.

Alles was den Grimm erwecket,
was Kozytus ausgehecket,
Grausamkeit und Drachenwut,
samt Erynnis Schlangenbrut,
soll auf diesen Tag sich zeigen
und auf diese Bühne steigen.

Nach der ersten Handlung treten Venus und Ehrgeiz auf und streiten sich über ihre gegenseitigen Vorzüge und Kräfte.

Die zweite Handlung schliesst mit einem Gesang, in

dem sich Venus dem Ehrgeiz gegenüber machtlos erklärt und die Leitung des Geschickes Alekto, Tisifone und Megära überlässt.

Im Epilog des Stückes erscheint Nemesis mit einer Fackel und blutigem Schwerte. Sie freut sich, dass jede, selbst die verborgenste Missethat ihre Strafe findet und preist das reine Gewissen, welches keine Furcht kennt. Mit der Bitte, das Fehlerhafte im Stücke nachsichtig übersehen zu wollen, verschwindet Nemesis.

§ 3. Vergleich zwischen der „Bellemperie" und Jerinomo B.

Stieler benützt in der „Bellemperie" vorzugsweise den dritten und fünften Akt des „Jeronimo". Von dem ersten und vierten Akt übernimmt er fast gar nichts; genauer geht er auf den zweiten Akt, besonders auf die vierte und fünfte Scene ein. Es entspricht:

C A. I, Sc. 1 B A. III, Sc. 1, 41—68; sehr erweitert.
2 A. III, Sc. 1, 1—40, 69—192, II, 3, 1—20; manchmal fast wörtlich.
3*, 4* } frei erfunden.
5* in der Hauptsache frei erfunden, doch von B A. IV Sc. 1, V, 1, beeinflusst.
6* grösstenteils abhängig von B A. I, Sc. 4 besonders 14—40 und A. II, Sc. 2.
7 abhängig von B A. V, Sc. 1, besonders 30—38, 53—54.
8 abhängig von B A. V, Sc. 1, besonders 40—56.
9 abhängig von B A. V, Sc. 1, 201—238 im ersten, von B A. II, Sc. 5, 45—73, 88—121 bez. A. III, Sc. 1, 135—158 im zweiten Teil.

C A. I, Sc. 10 teilweise abhängig von B A. V, Sc. 1, 57—72, 115—145, 187—200, A. II, Sc. 3, 200—203, A. II, Sc. 5, 126—129, A. III, Sc. 1, 109—178.

11*, 12* frei erfunnden.

C A. II, Sc. 1 im allgemeinen frei erfunden, beeinflusst von B A. II, Sc. 5, 17—28, A. III, Sc. 1, 167—176 (?).

2 teilweise abhängig von B A. II, Sc. 5, 132—142, 153—162, 166—171, 226—237.

3* teilweise beeinflusst von B A. V, Sc. 1, 84—108.

4 teilweise beeinflusst von B A. V, Sc. 2, 114—117.

5 frei erfunden.

6 frei erfunden bez. Ersatz für B A. III, Sc. 2 (?).

7* teilweise abhängig von B A. II, Sc. 4, 27—48.

8 teilweise abhängig von B A. II, Sc. 4, 1—20; III, 6 (?).

9 frei erfunden.

10 frei erfunden oder beeinflusst von B A. III, Sc. 2, 17—40 (?).

11 teilweise beeinflusst von B A. II, Sc. 5, 88 bis 121, III, 6.

12 vielleicht beeinflusst von B A. III, Sc. 6.

C A. III, Sc. 1* beeinflusst von B A. III, Sc. 4, 19—22.

2* beeinflusst von B A. III, Sc. 4, 23—28.

3 teilweise beeinflusst von B A. III, Sc. 4, 29—48.

4, 5, 6, 7, 8* frei erfunden.

C A. III, Sc. 9* frei erfunden.
10* abhängig von B A. V, Sc. 2, 1—63.
11* abhängig von B A. V, Sc. 2, 64—116.
12* abhängig von B A. V, Sc. 2, 117—191; 154—191 fast gar nicht benützt.

Es sind demnach von Stieler verwendet: B I, 4 (C I, 6); B II, 2 (C I, 6); 3 (C I, 2, 10); 4 (C II, 7—8); 5 (C I, 2, 9, 10; II, 1—2); B III, 1 (C I, 1—2, 9—10; III, 1); 2 (C II, 6?); 4 (C III, 1—3); 6 (C II, 6, 11—12); B IV, 1 (C I, 5?); 3 (Prolog); B V, 1 (C I, 5, 10; II, 3); 2 (C III, 10—12).

B I, 1—3, II, 1, III, 3, 5, 7, IV, 2 werden nur in der „Veranlassung", nicht aber im Stücke selbst berücksichtigt.

Inhaltlich zeigt C grosse Abweichungen von B und mit Ausnahme von B V, 2 ist auch nicht eine Scene völlig unverändert aus der Vorlage übernommen. Diese Unterschiede sind zuweilen so bedeutend, dass man Mühe hat, die entsprechenden Stellen in B zu bestimmen. Fast ganz unabhängig verfährt Stieler in C II, 4—5, III, 7*), und in vielen anderen Scenen macht sich nur ein sehr geringer Einfluss von B geltend. Die Hauptmomente der Handlung sind jedoch im wesentlichen nicht verändert worden.

Vor allem sind es drei Punkte, durch welche sich C von B unterscheidet. Erstens wird in C die Rolle der Bellemperie auf Kosten derjenigen des Hieronymo bedeutend erweitert. Zweitens greift in C der Geist des Horatius noch entschiedener in die Entwicklung der Handlung ein als dies in B der Fall ist. Drittens wird in C das komische Element im ausgedehntesten Masse berücksichtigt.

In C ist Bellemperie die Triebfeder der ganzen Handlung. Sie begiebt sich persönlich zu Hieronymo, um mit ihm den

*) Abgesehen von den komischen Scenen, welche er herübernimmt.

Racheplan zu beraten; sie hat das Schauspiel selbst verfasst; sie ist unablässig thätig. die Prinzen in die Falle zu locken und deren Argwohn zu beschwichtigen. Unter 36 Scenen weilt sie in 18 auf der Bühne, in fast allen übrigen ist von ihr die Rede. Ihr Charakter ist noch viel leidenschaftlicher und entschlossener dargestellt als in B; ihr Hass gegen die Prinzen kennt keine Schranken und reisst sie zu Unvorsichtigkeiten hin, welche nur ihre grosse Verstellungskunst wieder gut machen kann. Die Liebe zu Horatio erfüllt Bellemperies ganzes Gemüt und zeigt manchmal eine Überschwänglichkeit, die an das Lächerliche streift.

Bellemperie gegenüber spielt Hieronymo geradezu eine unbedeutende Rolle und wird mehr oder minder zum blossen Werkzeug, um Bellemperies Pläne auszuführen.

Eine sehr wichtige Rolle bekleidet Horatios Geist. Er rät Bellemperie zur Aufführung ihres Schauspieles „Perseda", schreibt eigenhändig einen Brief an Hieronymo, dass sogar dieser sich verwundert frägt: „Können die Geister wohl schreiben, und kann ihre Schrift auch von Menschen gelesen werden?" (p. 16). Severin wird von dem Gespenste halb tot gewürgt, im königlichen Schlosse schreckt es die Leute, Lorenzo erscheint es eine ganze Reihe von Nächten, den beiden Prinzen setzt es mitten im Menuett den Dolch aufs Herz u. s. w. Ohne Zweifel ist diese Figur die schwächste im ganzen Stücke und ruft gerade das Gegenteil von Schrecken hervor.

Lorenzo und Pedro sind argwöhnischer und ängstlicher geschildert als in B, Severin ist im allgemeinen ein ehrlicher Mann und kommt deshalb auch mit dem Leben davon. Der Verräter und Mörder Pedron Gano wird zum harmlosen, tölpelhaften Prahlhans Skaramutza. Neu erfunden ist die Gestalt der Gillette, der Vertrauten der Bellemperie und Partnerin Skaramutzas. Hieronymos Gemahlin tritt in C nicht auf. Überhaupt wird nur einmal

C III, 8 (p. 142) auf sie angespielt. Nach dieser Stelle zu urteilen scheint sie schon vor Beginn des Stückes gestorben zu sein.

Die Figuren des Henkers und Malers fehlen, die Wahnsinnsscenen werden sämtlich übergangen.

Die Zeit der Handlung ist in C auf nicht ganz 24 Stunden zusammengedrängt, der Ort bleibt während je eines Aktes unverändert. Im ersten befinden wir uns im Schlafzimmer des Marschalls, im zweiten in einem Gemache der Bellemperie und im dritten in einem Saale des königlichen Schlosses.

In stilistisch-ästhetischer Beziehung zeigt sich in C ein ausgesprochener Hang zur Überschwänglichkeit und Süsslichkeit. Die verschiedenen Gefühlsausbrüche des Hasses, der Liebe u. s. w. sind zumeist steif, unwahr, der Ausdruck schwülstig. Überhaupt stehen die komischen Scenen über den tragischen. Der Witz ist zwar öfters burlesk, aber gut, frei von Übertreibungen und fast nie gemein.

Die Quelle, aus welcher Stieler schöpfte, giebt er selbst an. Dass der Verfasser mit seiner Vorlage ziemlich frei umging, haben wir gesehen; hingegen spricht nichts für eine Benützung noch irgend einer anderen uns bekannten Bearbeitung der Sp. Tr. Es bleibt nur noch zu bestimmen, welchen Druck der Redaktion B Stieler benutzt hat.

C II, 6, 11—12 (vergl. B III, 6) und der Prolog nebst dem zweiten Gesang, welche in C die Figuren von Bedrogh und Wraek (vergl. B IV, 3) ersetzen, weisen darauf hin, dass Stieler die Drucke aus den Jahren 1669 und wohl auch 1674 (s. o.) nicht vorlagen, denn diese nehmen ja bekanntlich B III, 6 und IV, 3 nicht auf. Da ferner Stieler in der „Veranlassung“ davon spricht, dass seine Quelle „vor etlichen Jahren“ erschien, können wir

nicht gut an einen noch älteren Druck als k (1669) denken. Es ist somit das wahrscheinlichste, dass die „Bellemperie“ auf den Druck aus dem Jahre 1678 zurückgeht.

D. Jacob Ayrers Pelimperia.

Ayrers Drama führt folgenden Titel:

Tragedia, von dem griegischen Keyser zu Constantinopel vnnd seiner Tochter Pelimperia mit dem gehengten Horatio, mit 18 Personen, hat 6 Actus.

Dasselbe erschien in jener Sammlung von Ayrers Schauspielen, welche unter dem Titel: Opus thæatricum | Dreissig Aussbündtige|schöne Comedien vnnd Tragedien u.s.w. 1618 zu Nürnberg bei Balthasar Scherffen in Fol. gedruckt wurden. Ein Neudruck von Ayrers Werken wurde von Adalbert v. Keller in fünf Bänden in der Bibliothek des Litter. Vereins zu Stuttgart veröffentlicht.

Die Pelimperia besteht aus vierhebigen jambischen, paarweise gereimten Zeilen. Das Stück ist in sechs Akte eingeteilt, denen ein Epilog folgt. Die Scenenbezeichnungen fehlen. Das Drama ist nicht datiert, doch wird die Abfassungszeit zwischen 1598 (Beginn des englischen Einflusses bei Ayrer) und 1605 (dem mutmasslichen Todesjahr des Dichters) angesetzt.

Über Ayrers Leben und sonstige dichterische Thätigkeit ist vor allem Tittmann, Schauspiele aus dem sechzehnten Jahrhundert (zweiter Teil p. 123—126) zu vergleichen, sowie Robertson, Zur Kritik Jacob Ayrers.

Vergleich zwischen Ayrers Drama und der Sp. Tr.

Die Personenverzeichnisse von D und Sp. Tr. stimmen nicht durchweg überein, wie folgende Gegenüberstellung derselben zeigt:

Ghost of Andrea. Revenge.	} fehlen, lassen sich aber mit dem Epilog des Hauptmanns vergleichen.
King of Spain. Cyprian, Duke of Cast., his brother.	} vereinigt in Amurates der König.
Lorenzo, the Duke's son.	Laurentzius, dess Königs Sohn.
Bellimperia, Loronzo's sister.	Pelimperia, dess Königs Tochter.
Viceroy of Portugal.	fehlt.
Balthazar, his son.	Herr Balthasar, der gefangen Fürst auss Portugall.
Don Pedro, the Viceroy's brother.	fehlt.
Hieronimo, Marshal of Spain.	Malignus, der Hofmarschalt.
Isabella, his wife.	fehlt.
Horatio, their son.	Horatius, dess Marschalts Sohn.
Spanish General.	Ernestus, der Hauptman.
Deputy.	fehlt.
Don Bazulto, an old man.	fehlt.
Three Citizens.	Primus, Sekundus, Tertius, drey Supplikanten.
Portuguese Ambassador.	Gangolffus, der Portugallisch Gesandt.
Alexandro.	fehlt.
Villuppo.	fehlt.
Two Portuguese.	fehlen.
Pedringano, Bellimperia's servant.	Petrian, der Mehrletrager.
Christophil, Bellimperia's custodian.	fehlt.
Lorenzo's Page.	Famulus, der Jung, so auff Herr Lorentz wart.
Cerberine, Balthazar's servant.	Nicolaus, dess Herr Balthasars Knecht.
Isabella's Maid.	Philomena, die Hofjungfrau.
Messenger.	fehlt.

Hangman.	Jahn, der Narr oder Henker.
Bazardo, a Painter.	fehlt.
Pedro and Jacques, Hieronimo's servants.	fehlen.
Three watchmen.	Horolt und Morolt, zwen Wächter.

Die in den beiden Dumbshows auftretenden Personen fehlen in D.

Ein Vergleich des Inhaltes von Sp. Tr. und D zeigt, dass sich Ayrer teilweise von der Sp. Tr. weit entfernt. Gleichzeitig sehen wir in einigen dieser Abweichungen von Sp. Tr. Übereinstimmungen mit A, welche ein gewisses Verwandtschaftsverhältnis zwischen D und A vermuten lassen.

D I, 1. Jahn, der Narr, hat geträumt, dass Andreas in der Schlacht gefallen sei. Er macht hiervon der Pelimperia Mitteilung. Vergebens sucht Philomena ihre heftig erschrockene Herrin, welche einen ähnlichen Traum gehabt hat, zu beruhigen.

Zu D I, 1 findet sich weder in A noch in Sp. Tr. eine Parallele.

D I, 2 entspricht Sp. Tr. I, 2. D 1—20 giebt in aller Kürze Sp. Tr. 1—109 wieder. Auf den Schlachtenbericht Sp. Tr. 22—84 geht D in keiner Weise ein. Die Person des Generals ist durch Malignus ersetzt. Sp. Tr. 110—192 wird in D 21—72 behandelt. Auch hier kürzt D sehr, stimmt aber im übrigen inhaltlich und in der Disposition aufs genaueste mit Sp. Tr. überein. Nur Sp. Tr. 159, 173—177 fehlen; Sp. Tr. 166—172 ist A I, 2, 17—20 entsprechend umgestellt. Der Schluss der Scene ist in D abgeändert: Nachdem sich der König entfernt hat, schliessen die beiden Prinzen Freundschaft, dabei spielt Balthasar darauf an, dass Lorenzo möglicherweise seine Schwester zur Frau erhalten wird; vgl. D 73—82.

D I, 3 ist mit Sp. Tr. I, 4, 1—57 zu ver
Horatius tritt in Begleitung der Pelimperia und
auf und erzählt den Tod des Andreas. D

von Sp. Tr. 6—41 auch nicht ein Wort erwähnt, desgleichen die Geschichte von der Feldbinde übergangen. Pelimperia begnügt sich mit der blossen Mitteilung, dass Andreas von ihrem Bruder Lorenzo erschlagen worden sei. Sie verflucht den Mörder und wünscht sich selbst den Tod. Horatius tröstet sie und meint, Gott werde ihr sicher noch einen würdigen Gemahl zu teil werden lassen (D 1—25). Der Abgang des Horatius ist im Gegensatz zu Sp. Tr. 54—57 nicht motiviert.

Die Eigentümlichkeit, dass Lorenzo und nicht Balthasar den Andreas erschlägt, hat von sämtlichen Bearbeitungen der Sp. Tr. nur D aufzuweisen. Die Schlussworte des Horatius in D erinnern an B I, 2, 55—56.

In D 26—63 folgt ein Dialog zwischen Pelimperia und Philomena. Letztere sucht die Prinzessin zu trösten. Gott wird schon für einen anderen Mann sorgen. Pelimperia aber will hiervon nichts wissen.

Genauere Entsprechungen zu D 26—63 treffen wir in Sp. Tr. nicht. Bemerkenswert ist, dass in D Pelimperia zunächst noch keine Zuneigung zu Horatius fühlt, und alle ihre Gedanken bei dem Toten weilen; vgl. jedoch Sp. Tr. 58—76.

D II, 1 folgt inhaltlich Sp. Tr. I, 4, c. 77—115 bez. A. I, 3.

Lorenzo frägt Balthasar nach dem Grunde seiner Traurigkeit und schlägt ihm Jagd, Ringstechen u. s. w. als Zerstreuung vor. Balthasar jedoch hat hierzu keine Lust und gesteht Lorenzo schüchtern seine Liebe zu Pelimperia ein. Lorenzo verspricht ihm seine Unterstützung, Pelimperias Gunst zu gewinnen (1—42).

Horatius tritt auf. Als er die beiden Prinzen zusammen flüstern sieht, entfernt er sich wieder; denn er weiss, sie ihm nicht gewogen sind (43—54). Beim [illegible] Horatius der Pelimperia und Philomena. [illegible]inen Handschuh fallen, Horatius hebt

ihn auf und erhält von der Prinzessin auch noch den zweiten zum Geschenke. Balthasar hat diesen Vorgang beobachtet und wird auf Horatius eifersüchtig. Lorenzo besänftigt ihn: Horatius solle trotz dieser Gunstbezeugung Pelimperia nicht zur Frau bekommen (55—66).

Die beiden Prinzen treten zu Pelimperia und Philomena. Lorenzo sagt, er verstehe nicht, was sie so heimlich zu bereden hätten, wenn es aber Pelimperia um einen Mann zu thun wäre, könnte er ihr einen verschaffen. Pelimperia antwortet, sie wolle von dem Mörder ihres Geliebten keine Gabe; sie könnte sich schon selbst einen Mann suchen (67—81). Mit diesen Worten verlässt Pelimperia die beiden Prinzen.

Balthasar, welcher mit Pelimperia kein Wort gewechselt hatte, verzagt. Lorenzo ermutigt ihn abermals (82—90).

D 1—43 stimmt genau mit A I, 3, 1—15 überein; ebenso D 54—66 zum grossen Teil mit A 57—60. Es fehlt allerdings in D der Gedanke, dass die Prinzen sich vor Pelimperia und Horatius verbergen, aber insofern zeigt doch wieder D mit A Ähnlichkeit, als auch in D Horatius der Begegnung mit den Prinzen ausweicht. Abweichend von Sp. Tr. und A findet in D die Unterredung der Prinzen mit Pelimperia erst nach der Handschuhscene statt. Inhaltlich ist dieselbe ziemlich stelbständig gehalten, nähert sich aber in der Auffassung mehr A als Sp. Tr. Das Auftreten Horatios und Pelimperias ist nicht motiviert, da der ursprüngliche Anfang der Scene (vgl. Spr. Tr. 1—57 bez. A 19—38) bereits in D I, 3 verwertet ist.

D II, 2. Horatius tritt auf und dankt Gott für das dreifache Glück, das ihm durch die Gefangennahme Balthasars, die Gnade des Königs und vor allem die Liebe der Pelimperia zu teil geworden ist. Doch fürchtet er die Eifersucht des Lorenzo, welcher Pelimperia mit Balthasar vermählen möchte, sowie den Widerstand des Königs, weil

Horatius nur eines Grafen Sohn sei. Pelimperia und Philomena gesellen sich zu Horatius. Erstere bestellt Horatius für abends in den Garten des Marschalls. Dort wollten sie beraten, wie sie die Einwilligung des Königs in ihre Vermählung gewinnen könnten. Horatius geht ab. Pelimperia schwebt in grosser Angst, dass der König seine Zustimmung versagen könnte. Philomena sucht Pelimperia zu trösten.

Diese Scene kennt Sp. Tr. nicht. Vielleicht soll sie Sp. Tr. II, 2 ersetzen.

D II, 3 (Lorenzo besticht Petrian, Pelimperia und Horatius zu verraten), entspricht von bedeutenden Kürzungen abgesehen, Sp. Tr. II, 1. Die Abweichungen sind gering: Balthasar nimmt an der Unterredung Teil (D 42—44), Petrian verrät ohne neues Geheiss, dass die Liebenden am Abend im Garten des Marschalls zusammenträfen (D 30—33). Vgl. Sp. Tr. II, 1—108 und Sp. Tr. II, 2, 42—47.

D II, 4 (Horatius Ermordung) stimmt mit Sp. Tr. II, 4 im allgemeinen genau überein, doch ist Sp. Tr. c. 25—45 nicht berücksichtigt.

D II, 5 (Jeronimo findet die Leiche seines Sohnes) beruht auf Sp. Tr. II, 5. D verändert teilweise: Isabella tritt in D nicht auf, der lateinische Passus Sp. Tr. 67—80 fehlt, nicht aber der Selbstmordgedanken Jeronimos. Die Interpolation A ist in D nicht benützt.

D III, 1 scheint Sp. Tr. III, 4, 1—34 (46) mit Sp. Tr. III, 2, c. 70—119 zu vereinigen.

Balthasar fürchtet die Folgen einer etwaigen Entdeckung des Mordes und bereut die Missethat. Lorenzo beruhigt Balthasar. Es bestünde keine Gefahr, wenn Nicolaus und Petrian beseitigt würden (1—32); vgl. Sp. Tr. III, 4, 1—34 (46). Die direkte Veranlassung zu diesem Entschlusse Lorenzos Sp. Tr. III, 2, 53—69 fehlt in D.

Im Gegensatz zu Sp. Tr. bespricht sich Lorenzo mit Balthasar über die Ermordung der beiden Diener.

D 33—94 schliesst sich inhaltlich an Sp. Tr. c. 70—119 an. Jedoch ist manches in D geändert. Hier geht nämlich der Bestechung Petrians eine Unterredung der Prinzen mit Nicolaus vorher, in welcher Nicolaus bestimmt wird, sich nachts auf dem Kirchhof einzufinden. Es handle sich um einen Spass; Nicolaus solle aber niemanden hiervon etwas offenbaren (33—56). Petrian gegenüber (57—84) betont Lorenzo vor allem die Gefahr, die jenem selbst aus einer Entdeckung des Verbrechens erwachsen würde. Sp. Tr. 94—99 ist durch D 33—56 ersetzt.

D III, 2 behandelt die Ermordung des Nicolaus durch Petrian und die Gefangennahme des letzteren durch die Wache. Sp. Tr. III, 3 gegenüber zeigt sich D insofern selbstständig, als hier das Gespräch der Wache bedeutend erweitert ist, und die beiden Prinzen selbst auftreten, um den Häschern zu erklären, was sie zu thun hätten. Im übrigen besteht kein wesentlicher Unterschied zwischen D und Sp. Tr.

D III, 3 (Petrian sendet einen Brief an Lorenzo, ihm zu helfen. Lorenzo lässt ihn durch seinen Pagen beruhigen) stimmt im allgemeinen genau mit Sp. Tr. III, 4, 46—82 überein. Doch ist in D auch Balthasar anwesend (D 1—30).

D 31—46 ist eine selbständige Einlage. Lorenzo teilt Jahn mit, dass er am folgenden Tage Petrian hinrichten müsse. Jahn nimmt das Galgenmass an Lorenzo.

D 47—58 (der Page öffnet die Büchse, welche nach Lorenzos Angabe die Begnadigung Petrians enthält) weicht inhaltlich in keiner Weise von Sp. Tr. III, 5 ab.

D III, 4 schildert das Verhör Petrians und dessen Hinrichtung und giebt, allerdings sehr gekürzt, aber sonst ohne wesentliche Änderungen Sp. Tr. III, 6, 11—111 wieder. Auffallend ist nur, dass in D der Page nicht an-

wesend ist und Petrian mit keinem Worte der Begnadigung Erwähnung thut; vgl. Sp. Tr. 18—22, 66—81, 107.

D IV, 1 (Pelimperias Brief an Hieronimo) ist mit Sp. Tr. III, 2, 1—52 zu vergleichen. D zeigt folgende Abweichungen: Der Brief wird dem Marschall durch einen Boten überbracht (15—17). Der Inhalt des Briefes wird viel ausführlicher angegeben als in Sp. Tr. 24—31, vor allem wird auch in demselben Pelimperias Liebe zu Horatius erwähnt (29). Hieronimo verrät kein Bedenken bezüglich der Wahrheit dieser Zeilen. Endlich fügt D 44—55 hinzu, dass der Marschall den Richtern nicht traut und daher die Rache in seine eigenen Hände nehmen will; vgl. Sp. Tr. 48—52.

D IV, 2 folgt Sp. Tr. III, 7, 19—70. (Der Henker überbringt dem Marschall den Brief, welchen er in Petrians Tasche gefunden). D unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von Sp. Tr., dass in D der Brief von Lorenzo an Petrian geschrieben ist und nicht umgekehrt, wie in Sp. Tr. 33—40. Ausserdem wird am Schlusse der Scene Hieronymo in D wahnsinnig.

D IV, 3 entspricht im allgemeinen Sp. Tr. III, 12 (der port. Gesandte überbringt das Lösegeld für Balthasar; die Vermählung zwischen Balthasar und Pelimperie wird festgesetzt; Hieronymo wird von Lorenzo verhindert, mit dem Könige zu sprechen).

Im Gegensatz zu Sp. Tr. weiss in D der Gesandte noch nichts von Balthasars Wunsch, sich mit Pelimperie zu vermählen. In D kommt erst gegen Ende der Scene die Rede auf diesen Gegenstand und zwar wirbt Lorenzo im Namen Balthasars um die Hand Pelimperies. Der König hatte bis dahin von Balthasars Absicht noch gar keine Ahnung.

Im übrigen schliesst sich D ziemlich genau an Sp. Tr. an. Sp. Tr. 1—24 incl. Bühnenweisung fehlen in D, ebenso

Sp. Tr. 68—77 u. 95—97. In D erscheint der Marschall zweimal auf der Bühne, das Lösegeld wirft er von sich (D 54—56).

D V, 1 geht inhaltlich auf Sp. Tr. III, 13 zurück. Die Einleitung, D 1—14, stimmt von der Bühnenweisung abgesehen nur ungenau mit Sp. Tr. 1—45 überein. D 15—73 folgt im wesentlichen dem Inhalt von Sp. Tr. 50—84. Es fehlt aber in D die Figur des Bazulto, dessen Klagegrund auf den einen der drei Supplikanten übertragen ist. Sp. Tr. 50—54 und 59—65 sind in D 15—70 sehr erweitert. Von Sp. Tr. 85 ab kürzt D in hohem Grade: Sp. Tr. 85—122 und 131—173 werden überhaupt nicht behandelt.

D V, 2 giebt inhaltlich mit beträchtlichen Kürzungen Sp. Tr. III, 10 wieder. D beginnt damit, dass Lorenzo seinen Famulus absendet, um Pelimperie herbei zu rufen. Von der in Sp. Tr. von Lorenzo erteilten Antwort auf des Herzogs Erkundigung nach Pelimperien's Verbleib, dem Grund, welchen Lorenzo für die Ermordung des Horatius und die Gefangennahme der Pelimperie angiebt, von dem Zorne des Herzogs über Pelimperie's Liebe zu Andreas erwähnt D nichts. In D begnügt sich Pelimperie, Lorenzo Vorwürfe wegen ihrer Haft zu machen. Die Erklärung hierfür schiebt Lorenzo für später auf und wirbt sofort bei Pelimperie für Balthasar. Anfangs will diese hiervon nichts wissen, verspricht aber dann ihre Einwilligung, wenn der König hiermit einverstanden wäre.

D V, 3. Pelimperie verabscheut Balthasar, wagt aber nicht dessen Verbrechen zu verraten. Nur dem Marschall will sie es mitteilen und diesen auffordern, die Mörder zu töten (1—9).

Hieronymo frägt Pelimperie, wo sie so lange verweilt habe. Er hätte ihren Brief gelesen, aber nicht recht verstanden. Da erzählt ihm Pelimperie die ganze Begeben-

heit und verlangt, er solle Rache nehmen (10—51). Hieronymo erwiedert, dass er stets darauf bedacht gewesen sei, aber bis jetzt noch keine Gelegenheit hierzu gefunden hätte. Er wolle sich jedoch nun den Prinzen gegenüber verstellen, Pelimperie solle scheinbar in die Ehe mit Balthasar einwilligen. Bei dem Hochzeitsfeste gedenke er, Hieronymo, vor den Königen eine Tragödie zu spielen, deren Inhalt es ermögliche, die beiden Prinzen zu erstechen. Vor der Rache des Königs will sich Hieronymo durch Selbstmord schützen. Pelimperie ist mit diesem Plane einverstanden und beschliesst, nach der Ermordung des Balthasar sich selbst umzubringen (52—78).

D 1—9 hat keine genaue Entsprechung in Sp. Tr. D 10—78 geht auf Sp. Tr. IV, 1, 1—51 zurück.

D V, 4,1—45 behandelt in Kürze Sp. Tr. III, 15 (Hieronymo versichert dem Herzog v. Kastilien, dass er gegen Lorenzo keinen Groll hege). D 46—53 berichtet im Anschluss daran, wie der König dem port. Gesandten zu Ehren ein Festmahl anordnet und an den König von Portugal Boten sendet, um dessen Einwilligung zur Vermählung zu erbitten und ihn zur Feier einzuladen. D 54—72 beruht auf Sp. Tr. IV, 1, 51—193, ist aber gleichfalls sehr gekürzt und teilweise inhaltlich verändert. In D macht nämlich Hieronymo dem König den Vorschlag, nach dem Vorbilde der Alten die Feier durch Aufführung einer Tragödie zu verherrlichen. In derselben würden vier Personen auftreten, deren Rollen Pelimperie, die Prinzen und er, Hieronymo, auf sich nähmen. Der König ist hiermit einverstanden und befiehlt Lorenzo für die Vorbereitung zu sorgen. Von einer Inhaltsangabe der Tragödie, einer anfänglichen Weigerung der Prinzen, persönlich mitzuwirken, der Absicht, das Stück in verschiedenen Sprachen aufzuführen und der Behauptung Hieronymos, der Verfasser desselben zu sein, wird in D nichts berichtet.

D 73—89 erwähnt Ayrer noch die Verwunderung Philomenas, dass Pelimperie einen Mann heiratet, der ihr bis vor kurzem so verhasst war.

D VI, 1. Hieronimo stellt die Bühne für die Aufführung zurecht. Balthasar und Lorenzo gesellen sich zu ihm. Ersterer meint, es wäre in Anbetracht der fröhlichen Gelegenheit vielleicht passender eine Komödie als eine Tragödie gewählt worden. Hieronimo entgegnet, eine Komödie passe für Weiber, Männern solle man ernste Dinge vorführen. Die Prinzen sind mit diesem Bescheid zufrieden und entfernen sich, um sich für den Beginn der Aufführung bereit zu halten.

D scheint Sp. Tr. IV, 3 benützt und damit Sp. Tr. IV, 1, 152—158 verbunden zu haben.

D VI, 2 entspricht Sp. Tr. IV, 4 (Aufführung des Dramas). Der Inhalt der Tragödie ist in D fast völlig verändert. Balthasar übernimmt die Rolle des Sultans, Pelimperia spielt die Schwester des Sultans, Lorenzo einen Ritter aus Rhodus. Hieronimo tritt als König von Babylon auf.

Das Stück beginnt damit, dass der Sultan seiner Schwester abrät, den König von Babylon zu heiraten, denn dieser sei zu alt für sie. Des Sultans Schwester entgegnet, schon viele hätten um sie gefreit, aber bei jedem hätte ihr Bruder etwas auszusetzen gehabt: wenn sie auf ihn hörte, käme sie überhaupt zu keinem Mann. Wenn der Sultan ihr den König von Babylon abschlage, wollte sie mit einem Ordensritter entfliehen. Der Sultan will sich die Sache noch überlegen.

Dem Sultan ist eine Vermählung seiner Schwester höchst zuwider (den Grund giebt D nicht an). Um eine solche zu verhindern, will er zunächst dem König von Babylon mitteilen, dass seine Schwester dem Ritter ihre Gunst geschenkt habe. Daraufhin würde der König kaum

mehr von der Ungetreuen etwas wissen wollen. Wenn dies erreicht sei, hofft der Sultan weiterhin Mittel zu finden, den König und den Ritter ums Leben zu bringen.

Der König von Babylon tritt auf. Er hat gehört, dass ein Ritter von Rodis sich um des Sultans Schwester bewerbe. Wenn ihm dieser Nebenbuhler vor Augen käme, sollte er seinem Dolche nicht entrinnen. Die Prinzessin erscheint. Sie erzählt dem König, dass der Sultan ihr von einer Ehe mit ihm abgeraten habe. Der König bittet die Geliebte, ihm treu zu bleiben und sich von dem Ritter abzuwenden. Sie verspricht beides, wenn ihr der König Gelegenheit verschaffe, den Sultan mit eigenen Händen zu ermorden.

Nachdem der König die Bühne verlassen hat, tritt der Ritter auf. Er fordert das Mädchen auf, mit ihm zu entfliehen. Dieses aber weigert sich, da es sich nicht unter ihrem Range und gegen Willen ihres Bruders vermählen wolle. Da erscheint der König von Babylon und sticht den Ritter nieder. In diesem Augenblick zeigt sich der Sultan und frägt erzürnt, wer diese Blutthat begangen habe und wer dem König erlaubt hätte, so allein bei seiner Schwester zu sein, die doch von ihm den Befehl erhalten, sich nicht um Männer zu kümmern. Als Antwort ermordet die Prinzessin ihren Bruder mit dem Dolche, den ihr der König heimlich gegeben hat.

Pelimperie triumphiert über den Tod der beiden Verbrecher und nimmt sich selbst das Leben, um der väterlichen Rache zu entgehen.

Der Rest der Scene zeigt abgesehen von starken Kürzungen keinen wesentlichen Unterschied von Sp. Tr. 72—216.

D schliesst mit einem Epilog, der von dem Hauptmann Ernestus gesprochen wird. In demselben werden an Hand des Stückes die schlimmen Folgen der Missgunst

geschildert und der Zuschauer ermahnt, sich vor Neid, Verleumdung, Ungerechtigkeit, besonders aber Mord zu hüten.

Es entsprechen:*)

D	Sp. Tr.	
A. I, Sc. 1*		fehlt in Sp. Tr.
2	A. I, Sc. 2	sehr gekürzt, Sp. Tr. 22—84 fehlen ganz.
3	4, 1—c. 76	sehr gekürzt, Sp. Tr. 26—63 fehlen ganz.
A. II, Sc. 1	4, c. 76—115	vor allem durch Erweiterungen teilweise inhaltlich verändert, gleichzeitig stark gekürzt; Sp. Tr. 1—54 fehlen fast ganz.
2		fehlt in Sp. Tr. vgl. jedoch II, 2.
3	A. II, Sc. 1	nur leicht verändert.
4	4;	Sp. Tr. c. 25—49 sind übergegangen.
5	5;	Interpol. A und die Figur der Isabella fehlen.
A. III, Sc. 1	A. III, Sc. 2	c. 70—119; etwas verändert.
2	3	teilweise verändert durch Erweiterungen.
3*	4—5	teilweise durch Erweiterungen verändert.
4*	6, 10—103;	sehr gekürzt.
A. IV, Sc. 1	2, 1—c. 52;	teilweise verändert.
2*	7	sehr gekürzt, gegen Schluss inhaltlich abweichend.
3	12, 1—109;	teilweise verändert.

*) Wenn nichts angegeben, sind in D keine übermässigen Kürzungen vorgenommen. In den mit * bezeichneten Scenen tritt Jahn, der Narr, auf.

A. V, Sc. 1	A. III, Sc. 13	leicht verändert, stark gekürzt.
2	10	stark gekürzt und teilweise verändert.
3	A. IV, Sc. 1,	1—51.
4	A. III, Sc. 15	und IV, 52—193. Die beiden Scenen sind unmittelbar mitsammen verbunden, stark gekürzt.
A. VI, Sc. 1	A. IV, Sc. 3	sehr gekürzt.
2	4	Inhalt des Schauspiels zumeist völlig verändert.

Es ist also von Sp. Tr. übernommen: I, 2, 4; II, 1, 2 (?), 4, 5; III, 2—7, 10, 12, 13, (14), 15; IV, 1, 3, 4.

Es fehlen in D: Sp. Tr. I, 1, 3, 5, 6; II, 3, 6; III, 1, 8, 9, 11, 16; IV, 2, 5; d. h. hauptsächlich diejenigen Scenen, welche am portugiesischen Hofe spielen, in denen Revenge und Ghost auftritt, und welche Interpolationen sind.

Die Person der Isabella fehlt in D, die Rollen des Königs von Spanien und des Herzogs von Kastilien werden verschmolzen, der König von Portugal tritt nicht auf. Neu eingeführt ist die Dienerin und Vertraute der Pelimperie und der Narr Jahn, welcher gleichzeitig den Hangman ersetzt. Der Name des Marschalls ist geändert in Malignus, da der Marschall „der Lenker des grausigen Geschickes und Veranlasser der Katastrophe ist"; Tittmann p. 135—136.

Inhaltlich unterscheidet sich D nicht bedeutend von Sp. Tr. Die einzigen wirklichen Änderungen treffen wir in dem eingelegten Spiel, in der Häufung der komischen Scenen und dem Umstande, dass nicht Balthasar, sondern Lorenzo der Mörder des Andreas ist.

Es fällt auf, dass Ayrer den Schauplatz der Handlung nach Konstantinopel verlegt. Über die Veranlassung hierzu sind verschiedene Ansichten aufgestellt worden. Nach Tittmann änderte Ayrer, „weil für ein christliches Land

dem Deutschen die Greuel zu entsetzlich schienen.“ Markscheffel meint, „die greuelhaften Vorgänge seien aus Rücksicht auf das mit dem spanischen Hofe verwandte Haus Habsburg auf fremden Boden verlegt worden.“ Robertson endlich vermutet, dass der Wechsel der Gewänder, welchen das eingelegte Spiel verlangte, den Darstellern zu viel Umstände verursacht haben würde, und man deshalb die gesamte Aufführung in der Türkei vor sich gehen liess. Jede dieser drei Ansichten hat etwas für sich, ob sie aber das Richtige treffen, ist fraglich. Im Stücke selbst gilt übrigens Balthasar stets als Prinz von Portugal und von einem griechischen Kaiser ist nirgends die Rede.

Über den Abhängigkeitsgrad der „Pelimperia“ von der Sp. Tr. sind die Ansichten gleichfalls sehr geteilt. Tittmann glaubt, Ayrer habe das Stück durch Aufführungen kennen gelernt und ausserdem noch ein Bühnenmanuskript oder das gedruckte Original benutzt. Dabei stützt sich Tittmann auf die Thatsache, dass sich „die Anlehnung an das englische Original bis in die feinsten Züge verfolgen lasse und an manchen Stellen noch der englische Text durchschimmere.“ Markscheffel andererseits vermutet, dass Ayrer wohl nur aus Aufführungen schöpfte; die wenigen kurzen Stellen, in denen fast wörtliche Übereinstimmung vorhanden ist, hätten wenig zu sagen; auf eine teilweise Übersetzung des englischen Textes sei wenigstens nirgends zu schliessen. Robertson hilft sich mit der Behauptung, Ayrers Drama gründe sich auf ein Volksbuch, dadurch liessen sich die Abweichungen in der Handlung, die kurzen Reden u. s. w. erklären.

Sicher ist, dass im Aufbau der Handlung und in der Folge der Gedanken (vor allem am Beginne des Stückes) sich so grosse Übereinstimmung mit der Sp. Tr. zeigt, dass wir annehmen müssen, Ayrer habe eine schriftliche Quelle zur Verfügung gehabt oder einer Reihe von Auf-

führungen beigewohnt. Auf der anderen Seite spricht der Mangel an wörtlichen Übereinstimmungen und die Kürzung jeder längeren Rede, verschiedene Abweichungen in der Handlung und manche Unsicherheit in der Disposition wenigstens gegen eine Benützung des englischen Originals. Ein Volksbuch scheint deshalb nicht die Quelle zu sein, weil dann kaum der Aufbau und die Entwickelung der Handlung und des Gedankenganges sich so eng an die Sp. Tr. anschliessen würde.

Wir sind eben, wie bei Berghs Drama, nicht in der Lage, das Verhältnis zwischen D und Sp. Tr. genau zu bestimmen, weil uns bei einem Vergleiche nur der Originaltext der Sp. Tr. zur Verfügung steht und wir nicht wissen können, welche Änderung in der Handlung wie in den Gedanken auf Rechnung Ayrers zu setzen sind, in wieweit sich bereits Ayrers Quelle vom Original entfernte, in wieweit endlich die bestehenden Abweichungen in D von Sp. Tr. auf Absicht des Verfassers beruhen.

Nur so viel dürfte sicher sein, dass Ayrer den uns erhaltenen Text der Sp. Tr. nicht benützte und dass seine Vorlage wenigstens teilweise von der ursprünglichen Fassung abwich. Welcher Gestalt aber diese unmittelbare Quelle war, vermögen wir nicht anzugeben. Einige Punkte haben Ayrers und Berghs Vorlage gemein, doch sind andererseits die Verschiedenheiten so bedeutend, dass man an eine gemeinsame unmittelbare Quelle für A und D nicht denken kann.

An poetischem Gehalt und dramatischer Gewandtheit steht D in jeder Hinsicht weit hinter Sp. Tr. zurück, wie Markscheffel auseinandersetzt, der mit Recht die „Pelim peria“ im Vergleich zur Sp. Tr. ein schales Puppenspiel nennt.

Fragment

einer

epischen Bearbeitung der Spanish Tragedy

enthalten in

Eueraert Sicerams

Übersetzung

des

Orlando Furioso.

1615.

1 (24). Derden Sanck. p. 48.

Ghy hebt reden Aymons dochter in desen schou-speel,
In dit voordeelich werck te scheppen ghenuchte,
Dat ghy sult sien d' af-compst van ou-eel
Voor gheboort menich iaer, wat soeter kluchte?
Maer mijn pen in dit overset krijgt wat rou-queel
Om dat dit t' huys van Ast dient tot gheruchte.
Want Arioste sonckt daert bekent alst stont „was
Haren naem en feyt elck stuyuer een pont „was.

2 (25).

Dit werck met (uytnemende) soet-vinding gheweven
Vanden selfden Poeet, maeckt ick on-achtbaer
Te vertalen voor hem diet met luttel omgheven
(Als een saeck t' Neerlant onbekent) sou doen ouer-blaer.
Vergheuet my Arioste dat ick onduytst gheschreven
(Met oorlof van Bradamante) laet d' Astsche schaer,
En te wijl hoor eenen gewonden die moeylijck Pinabel „is:
Latende Bradamante daer sy bewaert en wel „is.

3 (26).

Hoort van my eens Heeren wat den loon is vol on-lust p. 49.
Van een quaet ghemoet beswaert met sonden.
En t' bosch daer hy door reet, vondt hy sitten tot rust
Een Ridder ont-schapen vol dootlijcke wonden,
Die hem vraecht oft hy de wrake was die alleen blust
Sijn smert, sijn pijn, qualijck om vermomden;
En oft hy dat ledich peerdt brocht uyt Agis stal,
Om hem te voeren daer Proserpina beval?

4 (27).

Pinabel bevende stom werdt, bleeck en root,
Gheslaghen int t' ghemoet van sijn eyghen misdaden
Hy twijfelt oft Bradamante verresen vander doot
Was, oft yemant anders die hem hadde verraden,
En dat sijn boos-daet (die hem woech als loot)
In t' herte men hem sach dweers door de ghewaden,
In sonderheydt als hy hoorde spreken teghens beliefde
Van t' peert, veroordeelt sijn selfs van moort en diefte.

5 (28).

Sonder aen-clagher, dat int binnenste van v siel
Pinabel, leyt verborghen sonder yemants wete,
Gaet ghy ontschuldighen segghende: Heere sy viel,
(Kondt ghy v eyghen fouten niet houden secrete?)
Die schult was aenden tack die ick vast ghenoech hiel;
Maer hy (die te weeck was) brack als een nete:
T' peert ick met leyde om weder te gheuen „naer,
T' gheen ick seg, is by Hercules leven „waer.

6 (29)

Sy is ghevallen? hoe ter werelt dan
(Om dat hy int feminin deed uyten sijn sprake)
En is geen meer? meynende desen schijnenden man
(Bedroghen) dat hy sprack van de bloedighe wrake.
Waer ist dan dat sy leyt? want desen gheest en kan
Niet rusten (oft en mach) voor dat ick se ghenake.
Met dien inden zadel spranck vanden ledighen peerde:
En beswoer hem te voeren daer sy lach ter eerde.

p. 50. 7 (30).

Doen der Grave wort ghewaer dat dit eenen gheest
Was, noyt met ghesel en reedt soo ongheerne:
En dat was van wraak, al dat hy vol leest,
Begost hy datelijck hem te verveerne.
Sijn ghemoedt seyt hem, dat hy op d' ijdel beest

Was gheklommen om te pletten sijn geltighe queerne:
Nochtans heeft hy hem ghevraecht met stem ghebroken
Wie hem gaf dees wonden, die hy socht ghewroken?

8 (31).

Doen d' eeuwige stof van desen geest on-verganckelijck
Leefde onderworpen het lichaem grof,
(Sprack desen ghewonden) te pas een yder danckelijck
Leefde ick een lidt eel van het Spaensche hof.
Mijnen naem was Don Andreas, ick hiel ghevanckelijck
Fortuyne, die my deed vercrijghen loon, ende lof,
Liefde, ende troost by een edel Ionck-vrouwe,
Wiens naem onghemelt, ick u onthouwe.

9 (32).

Maer eer den somer my botten, oft smakelijcke vruchten
Toonde van mijn liefde, die int bloeyen stont,
Quam winters doot, af-snoeyster der ghenuchten,
En bedorf Venus planten tot inden gront:
Want onlancx geleden, in die Portugaelsche gheruchten
Dreef t'geests weerdt t'lichaem t'gevaer in mont.
Van daer int lant der dooden word ick gesonden „vrint,
Verraderlijck, als ghy aen dees ruggighe wonden „kint.

10 (33).

Niet eer ghestorven, mijn siel stracx en daelt
Om over-varen in haest d' Acheronsche riviere:
Maer Charon den boot-man die over-haelt
De sielen, en wilde my niet kennen voor passagiere.
Soo lang (seyde hy) mijn lichaem was on-ingepaelt,
En mocht hy mij niet setten in Plutos duwiere.
Maer eer Sol drymael had geslapen in Thetis schoot „ras,
Don Horace t' lichaem begraef dat doot „was.

11 (34). p. 51.

Doen was den helschen schuytboef, my over den vloet
Van d' Aveerne te roeyen, ghestelt te vreden.

Cerberus ick versoende met honich woorden soet,
Soo ben ick sonder ghevaer d'eerste poort door-treden.
Daer sach ick Minos sitten als opper-rechter vroet,
Rhadamant, en Eacus, een weynich beneden,
Int middel van meer dan tien duysent sielen
Die al baden om paspoort, met ootmoedigh knielen.

12 (35).

Alsoo haest als Minos word ghewaer,
Dat ick met d'ander geesten om eenen pas-brief bat,
Soo track hy uyt eenen korf, hoe menich iaer,
En hoe ick had geleefd, gheschreven op een blat.
Desen Ridder, sprack hy, is vande minnaers schaer,
En door wonden ingetreden in den helschen pat.
Leyt hem (seyt Eacus) daer minnaers sonder schroomen
Leven in eeuwighe vreucht, onder Mirtus boomen.

13 (36).

Neen, neen, antwoort Rhadamant, dat en waer niet wel
Datmen soldaten soude met minnaers minghen:
Sent hem daer den bloedighen Hector fel
Met Achilles dagelijcx stratagemen vinghen,
En daer van kampen is den ghemeynen rel:
Hoemen legers moet slach-oorden, en steden dwinghen:
Maer Minos, den middelaer seyt die niemant wil grieven „mal,
Sent hem naer Pluto, die rechten naer believen „sal.

14 (37).

Ick kreeg besloten brieven naer Plutos paleys,
En naer d'inhout mijn oordeel sou ick beklijven.
Onder wegen sach ick visioenen die deden vereys
Dat tongen niet souden uytspreken, oft pennen schrijven.
Dry wegen ick vont: den eersten deed reys
Naer de Elisesche velden, voor minnaers en wijven
Trou, ter rechterhand, in een vlack stont claeren welle;
Den slincken was den neer-val ter diepster helle.

15 (38).

Daer sach ick de furien scherpen haer gheesselen stael p. 52
En Ixion draeyen een oneyndelijck wiel,
Die woeckeraers kroppen met ghesmolten metael,
Dat gloeyende dede druppen op hun gierige siele;
Daer dronckaerts (onnut) lijden pijn van Tantael,
En eet brekers men daer eyselijcke draken voor hiel.
Tusschen dees twee wegen ick middel wech reyn „socht,
Die my naer begheer int Elisaensche pleyn „brocht.

16 (39).

Int middel van t' welcke rijckelijck stont
Eenen wel gherechten toren met koperen wallen,
Die poorten van Adamant, daer ick binnen vont
Den helschen Coninck die ick te voet ben ghevallen.
Proserpina my aensach, en begheerde terstont
Dat sy mijn vonnis soude moghen uyt kallen.
Pluto met vrients-oog aensach, sy kreech eenen blus,
Dies haer begheerte hy seghelde met dobbelen kus.

17 (40).

Gaet (seyt sy) Ridder, te wijl noch versch sijn u wonden,
Beneerstighen u ontijdighe doot een weerdighe wraak:
Keert dan weder tot ons als ghyse hebt gevonden,
Naer uwen wille krijght ghy een goede uyt-spraak.
In t' hof van Castillien hebben wijse ghevonden,
Oft in Italien ghyse vint daer sy dient voor baak,
Daer yder naer seylt: door de gaten van Hor „ras,
Op eenen oogen-blick hier uyt dat hels gheknor „was.

18 (41).

Doen Pinabel vanden wraeckgierighen gheest verstaen
Het omstant van sijn doot had ende leuen,
Socht hy alle middel om die te ontgaen;
Want ghestadich dede sijn vuyl ghemoet beven.
Edelen Ridder (sprack den Grave) ick ben belaen

Om dat ick een Damme heb mijn woort ghegheven,
Dat ick haer sou komen vinden die my verbeydt
En tot haren behoef wort dit peert gheleyt.

p. 53. 19 (42).

Hy raeckten hem recht daer natuerlijck track
Zijn genegentheyt, welc een dienst was der ioncvrouwen,
Dies antwoordende beclaegt, hy synen aenslach brack,
En dat hy dus langhe hem had van t' lief ghehouwen.
Hout daer is het ros, doet de Ionck-vrou ghemack
En wilt altijt on-beleeftheyt schouwen
In teecken dat sy Pinabel van binnen niet en kinden.
Maer laeten wy hem rijden, de wraeck sal hem vinden.

20 (43).

Desen gheest hem spreyende naer t' Coninclijck paleys
Die altijt heeft ghetracht naer een vijfde monarchije.
Rust noch nutsel en staeckte sijn reys,
Want sulcx voor hem was verleghen ghetije.
Wat arbeyt, wat knaghen, wat passi, wat veys
Compt hem aen, die soeckt die de werelt maeckt onblije?
Ick seg de wrake, die den Tramontaen hout voor Godinne
Den Nederlander noch acht voor fenijnighe spinne.

21 (44).

Godt moet daer van ghelooft sijn, dat dese sturand,
Dese sonder rust moortdadighe vrouwe
By ons noch dienst krijgt noch offerand:
Maer latent verdedighen die wraeck hoort touwe,
Ia noch dick-wils deucht doen voor spijt en schand,
Als hy hoort te doen die Christelijck leven wouwe:
Want wat heeft den wraeckgierigen met t' feyt gewonnen,
Dan dat van een quaet hy heeft twee ghesponnen?

22 (45).

Hy vontse sitten vermomt onder een pelgrims kleet
Hittich van bloet-dorst, eer hy de poort kost passeren:

Stracx wort hyse kennende aen t' gesichte wreet
En datse met schoon spreken haer kost geneeren.
Sy winckt Andreas schijn (besijden) en willecom heet
Hem, die daer was gekomen tot haer begeeren.
Swijcht stil, veyst, vleydende toont blijschap voor rouwe,
Heden (seyt sy) u werck gaet op t' ghetouwe.

23 (46). p. 54

Trompetten en trommels met groote glori
Sloegen ontrent den hove luy-uyt, en danckelijck
Over eenighe groote onverhopte victori.
Tusschen twee mijn vrienden sach ick bringen gevanclijc
Die den wercker had gheweest van mijn droeve histori,
En die mijn liefde onrijp had gemaect verganckelijck;
Doen docht my, fortuyne my dede behaghen,
Siende mijn vrienden ge-eert by vyants neer-laghen.

24 (47).

Int Coninclijck by-wesen resen woorden hoveerdich
Tusschen dese victorieuse Cavaillieren „bey.
Elck seyde sijne was den gevangenen recht-geerdich;
Maer de Maiesteyt (met sijn macht) gincse verheeren „bey:
Elck hoort v prijs, beyde sijt ghy eere weerdich,
Den eenen is t' ransoen, den anderen wapens en kleeren „bey
Sal hebben, want om datse waren van grooter stammen
En wilden den eenen believen en den anderen grammen.

25 (48).

In dit Coninclijc oordeel leydense bey haer wille:
Maer haet wort hier gesaeyt, die allenskens wert groot,
Tusschen Don Lorenzo, sone vanden Hertog van Castille,
En d' eenich kint van Ieronymo iusticen hoot,
Don Horatio, die inde lesten Portugaelschen gheschille,
Don Andreas die wraeck soeckt, deed t' leste exploot,
En nam t' Portugaels Prins, die hem doen vermoorden
Gevangen, t' welc Lorenzo meynt t' onstrijen met woorden.

26 (49).

Desen Don Lorenzo (hoort watter is gheschiet
Die genucht int lesen neemt van vremde uyt-vallen)
Had een eenighe suster die bel-Imperia hiet.
Niet te vergeefs: want sy voorginc die van d' Ideesche dallen.
Dat Don Horatio d' oogen had gesloten, haer yemant bediet
Van Andreas, dat haer mingelde t' herte vol gallen.
Siet hoe occasi gevoegelijck can spinnen,
Dat Aristoteles met Plato niet souwen versinnen.

p. 55. 27 (50).

De liefde, en droefheyt overtiren seer
Doet haer oordeelen Horace d' ondanckbaerst der lieden,
Om dat hy sijn welvaert niet uyt-set, en eer
Om die doot van haren Andreas haer te bedieden.
Den tweeden dach verliest gedult, en peyst eenen keer
Hem, stil, met haren dienaer te doen ontbieden.
Liefde sonder toom, ongesont, van oordeel „blint,
Denckt alle dinck onnut dat hem t' onvoordeel „dint.

28 (51).

Don Horatio, die hem in sijn eere beschadicht vont
Van haren broeder d' ambassade ontfangt on-geerne;
Maer om te vol-weghen d' beloefde pont
Aen Andreas, als hy hem sloet t' slevens lanteerne,
Ontfangt den waer, den hoe, de stont,
En smeet wat vrouwen trooskens om hem te kleerne
Van d' uytstel, droeve klachten over haer danos „vint,
En met den knecht haer mil besemanos „sint.

29 (52).

Dese bedroefde Venus verwachte met verlanghen
Van haren Adonis soet die avontuer
Te verstaen, de koempst met betraende wanghen
Van Don Horatio wachte: die hiel sijn ur:
Bisaert als eenen Spaignaert, met glorie bevanghen

In de kleeren scheen Mars, in de tong Mercur,
Ick en weet oft sy gekleet was om Andreas beklaghen,
Oft datse haer verciert had om Horatio behaghen.

30 (53).

Met een droeve manier, en weduwelijcke gelaten
Willecomt den Ridder, met uyt-vlucht haer stoutheyt boet.
Hy met een eerbiedinghe aerdich boven maten
De schoon Imperia deed wederom groet;
Seggende dat sijn twist hem niet toegelaten
D' amt te doen dat hy wel had ghemoet.
En soo gebruyckende (ouer bey sijden) conplementen
Geraecten allenskens in de Cypriaensche tenten.

31 (54). p. 56.

Imperia begost, naer dat alle beleefden discant
Van aenbiet was ghe-eynt en gheseten beyde,
Hem te bidden dat hy de maniere met een omstant
Van Andreas doot (seyt-se al suchtende) uyt leyde,
Die (levende) ter werelt was haren diersten pant
En oft hy (stervende) van haer niet en seyde.
Cupido sidt daer by die uyt dees woorden beleeft
Half naer t' leven half naer de doot een net weeft.

32 (55).

Den dienst die ick v ben schuldich, Imperia schoone
(Soo de liefde van Andreas gheen belet „doet)
Ghebiet my v vertrecken (laes) met droeven toone,
Hoe uwen Cavaillier passerde den lesten sedt „vloet:
Maer soo den wel-wille die ick droech aen sijnen persoone
En u droefheyt t' aensien my somtijts net „moet;
Oft mijn redene van verstroytheyt kreeg geraecktheyt,
Tis liefde (denckt), t' is rou, verschoont d' onvolmaecktheyt.

33 (56).

Doen beyde ons legers in slach-oorden stonden,
En doen begost te schieten t' muskettier,

Andreas (was) met sijn volck heeft hem ghevonden
Inden heetsten slach, int meeste dangier.
Die soldadesque riep met gapende monden
Dat de Prince van Portugael was in t' quartier.
Achilles socht Hector, want hoe hoogher van name,
Hoe meerder den verwinner is d'eer en de fame.

34 (57).

Den Prins Don Balthasar en uwen Cavailier gemant
Don Andreas waren schier van gelijcken alloye;
Comen met malckanderen hant teghens hant,
En reden met stercken arm een lustick tornoye.
De sweerden worden gelost uyt den leren bant,
Elck socht sijnen kampioen hem te maken proye:
Maer Bellona (bloet-dorstich) die boose Godinne
Middeler tijt eenen verrader stout verkeert van sinne.

p. 57. 35 (58).

Eenen botten Helbardier siende fortuyn d'aensicht boot
Aen Don Andreas, loopt hem om den peerde,
En van achter in de sijde hem een helbaert stoot
Dat hy viel neder terstont ter eerde.
Don Balthasar siende ghevallen dit vrome hoot
Terstont het voor-deel op hem aen-veerde,
Slaet, hout, steeckt met sweert, met lans en spise
Op eenen die ghevallen lach, teghen t' geset van milice.

36 (59).

O valschen verrader, o beul, o monster, gheen man,
Riep Imperia, die al mijn vreucht verdilligde op dees ure,
Den moorder Brutus u aen Medea wan,
Oft den bloet-hont Saturnus aen een helsche fure.
En ghy on-balthasar, on-aerdighen Pan,
Ghy toont een boersche, geen Princen nature,
Dat ghy ouervalt eenen gewonden die leyt vanden peerde.
Maer segt Horatio, bleef hy liggen ter eerde?

37 (60).

Neen hy niet Madame, want om uyt het verstrangen
(Tegen Bellonas wille ick diep inne dronck)
Hem te hulpen, en uyt t' gedrang te langhen,
Met mijn gesoldaet dat my moedich aen-honck.
Den Prince Don Balthasar kreech ick ghevanghen;
Maer voor Andreas te laet (heylaes) ick gonck.
Den gevangenen gaf ick wacht, ginc den gequetsten ontfermen
En droech hem in mijn tente op beyde mijn ermen.

38 (65).

Godt weet of ick doen wenste Esculapius konst,
Oft tot sijn heyl Paracelsus quintessens distille;
Maer de wreede Atropos die hem droech afgonst,
Door sijn wonden haer scheer kreech tot aen de spille.
Ick troosten hem, ick laefden, en toonden hem ionst
Als kost yemant sterffelijcx, ick vraeg naer lesten wille,
Hy wees, dats al 't leven dat ick aen hem heb gekent „siet,
Dat dit velt-teecken hy my tot een testament „liet.

39 (66).

Dien sluyer was (doen hy leefde) sijn eenich gepeyse p. 58.
Dien liefde my hiet breyen, en ick hem gaf,
Doen hy oorlof nam naer dees doodlijcke reyse,
Sprack Imperia al weenende, die nu leyt int graf.
Draecht dien tot een seker teecken sonder veyse
Van ons liefde onrijp, en dien en laet niet af,
Alsoo langhe als ghy Andreas doot grieven „wilt,
En Imperia (die v ionst draecht) daer met believen „wilt.

40 (70).

Don Horatio stont verdraeyt in dit gedacht gestelt
Oft Don Lorenzo had dit doen uyt-voeren.
Op d' ander sijd treckt die schoonheyt van t' beelt
Dat den kouden Narcissus wel had doen loeren.

Te wijl aenlant Lorenzo, die door sijn vaers gewelt
Don Balthasar tot sijnen huyse gevanckelijc deed voeren.

41 (51).

Seven-sten Sanck. p. 139.

Don Horatio besach den sluyer, neen Cupidos net
Dat om hem te vangen (met vlijt) was gheweven:
Want hoe hyen meer besiet, en beter op let
Hoe hyer meer wonders vint in gheschreven.
T' was liefde, t' was wel-wil, t' was ionste met
Dat de schoon Imperia hem dit hadde gegeven.
Hy kusten, hy handelten, hy troetelt, hy raesde,
En hoe hy hem meer gebeerde, hoe hy stercker maesde.

42 (52).

Fortuyne hadde desen Cavaillier gebrocht gesont
Wt den Portugaelschen slach, uyt dien heeten toghe,
Om hem te leyden, daer hy dootelijck ghewont
Sou worden van een kint met eenen boghe:
Want sijn herte op een oogenblick vol pijlen getont
Woort, met dat Imperia dat woort ontvloghe,
Dat hy den sluyer sou dragen om haer te believen „man
Siet hoe een vrouwen woort t' mans hert doorklieven „can.

43 (53).

Seer dicwils (in plaets van slapen) hy om dit woort peyst;
Hy nemet van d' een, hy nemet van d' ander sijden,
Dat haren broeder sijnen vyant is, en oft sy dit veyst
Om hem onder t' decksel van liefde te brengen in lijden.
Maer Cupido die in alle weghen met hem reyst,
Naer sijnen wille doet sijn sinnen berijden,
En dat Imperia hem minden, hy hem over-reden „deed,
En wilt hy in t' iock met groote schreden „treed.

p. 140.

44 (54).

Die victorieus om dat hy vromelijck hadde gestreden
Sijnen vyant had verdilgt, met eer uyt den krijch quam,
Leyt hier ter begeert van een ioncxken sijn wapens beneden

En verwonnen laet hem binden als onweerbaer lam.
Nochtans had hy te hulp de ghesonde reden
Die worstelende met hem sijnen voorstant nam:
Maer als Hercules (spelende) moest hy swichten.
En iockt dan met dit kint niet, ghy ionghe wichten.

45 (49).

Hy vergeet sijn quirasse, hy versuymt sijn helmet,
De heerlijcke gedachten en d' eergevende alarmen.
T" is musick, t' is perfum, t' is amber, t' is Civet,
T" is costelijck gewaed, t' sijn Coplas, t' sijn Carmen,
T" sijn Cleynodien, t' is Confituer, t' is dans, bancket
En alderhande lief-suchticheyt die sijn sinnen verwarmen.
Hy is heel verandert, hy is gewont, hy is door steken,
Hy soeckt alle behendicheyt om sijn lief te spreken.

46 (50).

Onder den deckmantel vanden Prince te gaen besoecken,
Die ten huyse van schoon Imperia lach ghevaen,
Gaet dees minnen-slaef Horatio hem verkloecken,
Imperia te visiteren die hem hiel belaen.
Hy vont daer, dat niet geschreven stont in sijn boecken,
Don Balthasar bedroeft met betraenden waen,
Om dat hy soo wel naer geest als lichaem in miseri „lach,
Want hy met hem onderdaen onder een Imperi „lach.

47 (51).

Een selve sonne, een hitte, een der minnen strael,
Een vier brant den verwinner, en oock den Captiven;
Want soo haest Don Balthasar intrede de sael
Daer hy sach Imperia, ginckse hem believen.
Hy voecht alle sijn doen, sijnen sanck, sijn tael
Om dees Damme sijn hertstreck uyt te brieven.
Maer hoe hy haer meer volgt en haer „t' seest „dinst „biet,
Die vrou als de doot, die haer „meest „winst „vliet.

p. 141.

48 (52).

Door Don Lorenzo haren broeder, hy nieu hoep „heeft
Metter tijt haer te trecken tot sijnder minne;
Die met alle middelen desen rijcken noep „weeft,
Om sijn suster te setten op Coninclijcke tinne:
Hy maecktse dins, van gulden beloften haer den droep „geeft,
Hy draeyt om dit volbringhen op Mercurius pinne,
Hy studeert, hy coppelt, hy stockt, hy is hittich gebeten,
En sou geern Imperias liefde met sijn elle meten.

49 (53).

Veel Princelijcke grootheyt haer sette voor ooghen;
Den gevangenen op d' ander sijd hy met ydel hoep laeft.
Hy dreygt, hy bidt haer, hy soecktse te booghen:
In somma, tot dit houwelijck hy met moeyt slaeft.
Maer uyt d' aderen t' bloet dunckt haer verdrooghen
Dat hy om een die haer lief doot heeft, soo hert draeft.
En haer herte dat cleyn was, den heelen Don Horace „hiel
Soo datter voor den Prins geen oort oft stace „viel.

50 (54).

Siet, tot wat schouspel d' occasie Don Horatie bringt,
Desen nieuwen minnaer in wat droever rancken:
Daermen in sijn bywesen sijn nieu liefde bedingt,
Die noch maer en was gheboren by ghedancken.
Hy vreest die grooter is, hem uyt plaetse dringt,
Dies begost mismoedicheyt hem te crancken:
Want geen dinck ter werelt en maeckt meer onblije,
Als gheselle in liefden oft in heerschappije.

51 (55).

Hy hoort, desen Portugees doen menich suchten droog
Om dat sy sijn passien hoorde met vernoeyte,
En somtijts uyt wel-wil kreech een sebaer oogh
Horace, die een hantschoen ontvallen ophief met spoeyte
Van Imperia, die hy haer wederboot met eenen boogh.

Maer onbedacht sy antwoorde: Hout die voor u moeyte.
T' welck den opheffer wederom een nieu confoort „gaf.
Maer ialousi aen Lorenzo doet hier quaet rapoort „af.

52 (56).

Horatio wat ghetroost hem oorloft met reverence,
En laet den Prins ghetont vol droeve cheys.
Den nijt quam terstont by Don Lorence
Die hem t' hooft dede vullen met ialous ghepeys.
Imperia haer vertreckende maect vanden Prins cleyn mence.

53 (77).

Don Lorens, Thienden Sanck. p. 218.
Die bey nacht ende dach in torment om wreken
Peyst over den weder houwenden mens.
Van Imperias liefde een knaginge onvergeleken
By Prometheus pijn, was hem desen onwens
Dat hy niet seker wist, wie den stock in 't wiel „stack,
Dat Imperia van Don Balthasar haer liefde hiel „strack.

54 (78). p. 219.

Troostelijc desen Portugees hy woorden alle daegh „biet
En sprack in parabel tot dese arm Venus slave:
Hebt moet, den boom en valt ten eersten slaegh „niet,
Den luyer den gemuyten valck doet komen ave,
Den stier aen t' iock (metter tijt) de kraegh „biet,
Sacht water door geduer maeckt in steen een grave;
Maer d' een noch d' ander pijl recht in don Baltasar doel „geeft,
T' is troosten te vergeefs die van selfs quaet gevoel „heeft.

55 (79).

Neen, wilder Imperia en herder met eenen,
Antwoort den Prins, is als den valck oft den stier;
By haer herte maer deech en sijn marber-steenen,
Sachtmoedich en menschelijck het Tiger-dier:
Maer de faut in my is dat my nature deed leenen

(Niet aen Imperia) te luttel verschier,
Mijn veersen sijn rou, mijn woorden vol onmachten „kout
Sulcx als eens dropen uyt Marsyas schachten „out.

56 (80).

Wat als mijn vromicheyt haerder schoonheyt „is
Weerdich? oft wat aen my eenich ander vernis „leeft?
Die door Don Horatio beklat met in-ydoonheyt „is.
Maer mijn Coninclijck geboort een nieu gewis „geeft,
Misschien een Antidot voor haer wreede hoonheyt „is,
Neen, sy is te weerdich voor kroon waer aen vis „kleeft.
Die min is als Cesar, van haer liefde despereren „doet
Want haren naem met bringt dat sy impereren „moet.

57 (81).

Veel kouder als ijs, siende dat bestont te verflouwen
Den Prince, dit viel op't hert eergierich, vol haet
Van Don Lorens die t' houwelijck socht door te douwen:
Hopende daer door te comen tot hooger staet.
Hy arbeyt nacht en dach, doet nieu-vinding brouwen,
Besluyt, t' sy door deucht oft door valscher maet
Sijn suster sal dwinghen tot dees edele Theme,
En Machiavellis scholier keert tot stratageme.

p. 220. 58 (82).

Met veel soete woorden brocht hy in de baen
Eenen dienaer van Imperia, en uyt dobbel vouwe
Seyt: nu, oft nimmermeer vrient Pedringaen,
(Soo hiet desen knecht) moet ghy my sijn getrouwe,
En duyden my een vraeg daer veel hangt aen:
Wie den secreten minnaer is van uwe vrouwe.
En soo ghy het doet, ghy weet wat vergelding „wis
Lorenzo can geven die u vrient by in-beelding „is.

59 (83).

Pedringane die sijn vrouwe Imperia (viel in ducht).
Secreet was, en beminde (met dese vraghe)

En bestont te dencken op d' een of d' ander uytvlucht;
Om d' antwoort t' ongaen speelt int spreken de traghe;
Maer Don Lorenzo seyt: Antwoort op mijn gerucht
Oft dees dagge stracx gaet u door de kraghe.
Gedwongen, by u suster en heb ick sulcken bediet „niet
(Sprack) sedert dat Ocaso Andreas in Acherons vliet „stiet.

60 (84).

Desen Cavailier wist hoemen dees grau vogels doet fluyten;
Den sleutel van gout uyt sijnen buydel track,
Die alle monden (hoe secreet) wel can ontsluyten,
En dus tot dit boos-wicht met soete woorden sprack:
Dit gelt Pedringane, dese rijckelijcke buyten
Sijn uwe, spreeckt, en met dien den poignaert track,
Neemt gout, en klapt wie by mijn suster is in beure,
Oft dese handt u stapt, en den poignaert gaet deure.

61 (85).

Desen kameleon, desen Iudas op dees presentace
Verandert sijn verw, en sijn herte dat snaken „deed
Naer dat roode metael, vergat hem eylace,
En dat gout, dat gout sijn tonghe onthaken „deed.
Mijn Heere, seyt, t' is uwen vyant Don Horace
Die heeter Imperias herte als Etna blaken „deed
Sedert Andreas, want om mijn basinne believen „snel,
Vriendelijcke groeten ick droech en minne brieven „wel.

p. 221.

62 (86).

Don Lorenze die voorteeckens had en vermoeden
Op desen Cavailier, den bloet-penninck deed bien
Aen Pedringane, maer verboot hem, op pene van roeden,
Dat noch naerder hun doen hy moest bespien
En waer sy vergaerden, aenboet hem Midas vloeden;
Maer dat hy niemant desen aenslach en mocht bedien.
Pedringane swoer op t' cruys om meer gout te crijghen
Dat hy stilswijgens als muys tot sijnen dienst sou nijgen.

63 (87).

Tegen den Portugaelschen Prins stracx ginck verkleren
Don Lorenzo, t' geen door vrientschap hy deed leer
Van desen verrader, en deed hem vyantschap geren
Tegen Don Horatio, die Imperias liefde deed keer
Van hem, soo hy seyde, en voorts deed dier hem sweren
Dat lijf en leven was tot sijnder eer,
Wilde hy hem yet gebieden, en volgens oock vragen „deed
Hoe dese stratageme den Prince behaghen „deed.

64 (88).

Hoe Horatio, naer lanck stilswijgen antwoorden deedt
Don Balthasar, is den prickel van mijnen beschicke;
Door hem mijn vryheyt d' eerste schip-breucke leedt,
Door hem in kloecheyt een schreef minder creech icke.
Van mijn herts-treck en liefde snoeyt af den beet,
Hy is oorsaeck dat Imperia van my heeft schricke:
T' is redene dat hy niet langer tot mijnen kost „leeft
Oft vol-eynde in my t' beschick dat qualijc begost „heeft.

65 (89).

Open wapenen, hoog geboren Prince, is voor t' slechte grau,
Voor ons stratagemen, enginen, en policije,
Ons wreken onder vrientschaps deckende mau,
Krencken sonder selfs schaed sijn bedecte partije.
T' is Princelijck veynsen, en doen vriendelijcken anschau
Sijnen vyant, tot dat ghy hem crijcht op een doncker sije.

66 (60).

Der-tiensten Sanck. p. 291.

Den verrader die sijn vrouwe (t' is lang gheleden)
Verkocht hadde, noch ongelevert (ist vergeten „u?)
Aen haren broeder Don Lorenzo, om dat hy besteden
Gout aen hem, trachte naer die secreten „nu:
En siende sy vercierde haer overschoone leden
Heeft daer uyt eenich besoeck ghemeten „nu.

Sy leyt haer aen int witte als een vestale „pleyn
Gesaeyt vol diamanten, Orientale „reyn.

67 (61).

Sy doet desen iongen, meynende dat hy noch was
Ghetrou in sijnen dienst als hy plach te wesen,
Reuck-geuren de kamer, en wel cieren ras,
Om dat Horatio, dede sy hem quesen,
Haer sou komen besoecken, naer datmen las
De gratie; terstont is boosheyt hem ingeresen:
Dat dit was een gouden mijne tot sijnen behoeve,
En sou dienen sijn Iudaisme tot eerste proeve.

68 (62).

Naer de bestemde dickwils dede vraghen
Vre, Don Horatio aen sijnen trouwen dienaer.
Seggen soud ick, hy ginck, maer beter ghedraghen
Op Cupidos winghen wort naer dien bogaer:
Daer Imperia elck ure docht menichte van daghen,
Dat sy verwachte haren lichtenden Phaer.
Die aerdich intrede als eenen courtisane „daer,
En onder den titel haer groete van Diane „klaer.

69 (63). p. 292.

Die wel-vercierde met blijder ghelaten
Ontfanckt Horatio als die Lacene haren soon
Die doot was gheseyt; naer besamanos boven maten
Stoelt hem neffens haer dese soete matroon,
En herhaelt d' Epitete diese uyt hem deed vaten,
Hem vraegt, waerom haer hiet de dochter van Latoon
Daer haer ongewapent van schicht en boghe „vont
Pijl-kokerloos, ongereet tot den toghe „stont?

70 (64).

Met wie beter, door u eerbaerheyt ick u gelijcken „plach
In u wit ghewade en perrucke als den vlasse?
Cynthias soon met sijnen bogh men daer blijcken „sach

Van u schoot, naer wille, wel recht van passe.
Wie beter als ick dese sake autentijcken mach
Die den schicht heb ontfangen dweers door den harnasse?
Diaen in als, alleen in een, haer niet eengadich „sijt,
Dat sy lichtveerdich, maer ghy hoep ick, stadich sijt.

71 (65).

In oogenvloet, in ebbe, in ongerustheyt van sin,
Gelijcke ick de twee gehoornde sonder gheschille.
Maer dat sijnen bogh van de Cypriaensche Goddin
Den soon sou ghebruycken tot mijnen wille.
Dat ghy my schoon segt, suyver als de iagerin
Draeyt my Cavaillier van uwer gratien spille.
Ben ick Luna, nootelijcx dan moet ghy Sol „sijn
Want sonder u raey en kan mijn vreucht niet vol „sijn.

72 (66).

Neen Imperia, die schoon Aster (t' is wel-wil dijn)
Don Balthasar, u t' onrecht doet de saeck bedinghen,
Kan u met sijnen hoogen Princelijcken schijn
Rayende op u onder de half-goden dringhen.
Maer Horace een duyster aspect, een sterken kleyn,
Tusschen u en de Son eenen Eclips doet bringhen:
Want naer Heber, Hermes, en Astrologiken af-mete
Kan Diaen geen licht scheppen van leeger Planete.

p. 293. 73 (67).

Vals Heber, vals Phaleg, vals d' astrolabe,
Die leeger als Titan u af-meten doet.
Als mocht ick wesen van d' aromatike Sabe
De ghekroonde, en dat van Ops kouden vloet,
Ick mocht gebieden tot aen den heeten Arabe,
Dat al Horatios liefde my vergelden doet:
Want soo veel als in geboort ghy minder blijcken „doet,
In mijn hert s' Princen liefde d' uwe wijcken „moet.

74 (68).

Leve lang Imperia, onder den naem van Diaen,
En Horatio onder den titel van den gulden raeyen.
Schoon Leda ghy sijt, en ghy de swaen,
Die soet-singende haer komt verfraeyen.
Danea ick u heet, en ick u den gulden traen,
Die versch-dauwich haer quam bespraeyen.
In desen schijnt stoel ghy de Paphische Godinne,
En ghy Mars haren boel om dat ghy deed verwinne.

75 (69).

Dese woorden onstaken heet der minnen vieren
Die sy blusten inden vloet, Nectar, Ambrosi.
De camer vloog vol weeldige ionge Cupidieren
Die honich aenbrochten als de dienstighe bi.
Want en dede t' kint niet met rasen en tieren?
Hoe soo weeldich, sijt ongewaerschout ghy van u Geni?
Stopt den mont, swijcht, houter de pijl-kas veure „saen:
Want nijt en ialousi hier achter de deure „staen.

76 (70).

Siet ghy niet, weet ghy niet? ongeschickte vraegh.
Hoe sou sien de liefde die blint is gheschildert?
Wat weet den loopenden haes van strick oft laegh,
Die den iager hem honck in hoest verwildert?
Soo en kost dit liefden-paer, ionck van daegh
Onwaerschout, sonder achterdincken van sijn gepillert,
Die van desen verrader en hebben de wete,
En als den sterf-dach hun was secrete.

77 (71). p. 294.

Fortuyne qualijck hun eens vriendelijck toelacht,
Wederspannich haren dienaer viel ende stuere.
Die sy hunnen persoon betrouden, stont op schilwacht
Verwonnen, en omgekocht door en gouden huere;
Brocht selfs tot gehoor van dese herders-klacht

Onder t' beelt (tot vast voor den dunnen muere)
Vanden Prins Don Balthasar, en die Don Lorenze „heet
De ialousie, en selfs etenden mensche „wreet.

78 (72).

Dat de werckers heel soet en dobbel comick „was,
Als die het geproeft heeft wel kan gissen,
Die verborgen toehoorders bitter en tragicq „was
Vreesende dat hunnen aenslach door dit sou missen.
Beklaegt dat Cupido hem wreet tirant, vol schrick „was,
Dat een van minder stam inden schoen hem quam pissen.
Hy swoer in gramschap een gheswinghe wrake,
Maer Don Lorenze swoer veys in daet en sprake.

79 (73).

Was d' aenkomst aerdich, soo was den af-scheyt
Boven maten besegelt met die ick moet swijghen,
Vreesende t' verborgen paer, dat in muyten leyt,
Met dit minnen geklap meer naer t' bloet te doen hijgen.
Alleen seg ick datter eenen nieuwen dach wort bescheyt
Die sy hoorden waer, en soo dede af-stijghen
Phoebus van dees Hemispher, Diana bleef sonder „licht,
Dees Astres vertrocken, den dach ginck onder „dicht.

80 (3).

Veer-tiensten Sanck. p. 299.

Oorlooft my Arioste als oner-varen in ghetallen „gaer
Missen mocht ick een o, ick sal wijlen aenveerden
De klachten, d' elende, de droeve geschallen „swaer
Die de leen-kroon my deed over volck en peerden.
Ick doormerckten grootheyt door Philosophien „smaeck
En vontse de lafste die den mensch mocht gebien „saeck.

81 (4.)

Dat den mensch naer goet trach ten is geen wonder;
Want t' is de fonteyn, den gront-slach van alle gherief
Maer eergiericheyt, onderdaen is den blixem en donder,
Eenen prickel van ongerustheyt en alle miskief.

Als hy meynt hy boven is dan leyt hy onder,
Menich hem vleyt die hem wenst by den dief.
T' minste tegenspoet den Amonit bitter als gallen „vint.
Hooch klimmen waer toe, als om leeger te vallen „dient?

82 (5).

Voorbelt, desen ondanckbaren die hier leyt in d' asschen,
Die met eere, met rijckdom niet en is te vreed.
Hy vergeet weldaet en plicht, hy wilt af-wasschen
Den vis van sijn kroon: en setten sijnen Heer beneed.
Eergiericheyt hem d' oog blint, fortuyn met verrasschen
In eenen oogenblick sijn grootheyt heel vertreed.
Die gisteren met Nemrot hem inden hoogsten troon „duyt,
Water leeger als d' eerd yet hy boedt sijn kroon „huyt.

83 (6). p. 300.

Hy klaegden al liggende van droefheyt gheroost:
Over volcx verlies, en middelen ghehoonte.
Te wijlen twee Baroenen aen-landen tot troost,
En deden met woorden over d' ongeluck verschoonte.
A (seyden sy) al heeft fortuyne ons mis-oost,
Lang stille te staen is niet haer ghewoonte.
Alle ander tegenspoet (hy sey) sou my begeven „swaer
Soo mijnen soon Don Baltasar noch int leven „waer.

84 (7).

Desen leen-Coninck van Don Baltasar (daer mijn sangen
Af seyden) Vader was, van die Imperia boelt,
Die ick u hier vorens inden slach sey ghevanghen
Tegens Castillien, daer onbedachticheyt hy ghevoelt,
In wat door d' eergiericheyt had sijnen staet gehangen
Gevaer, om dat hy sijn gedachten te hooghe stoelt.
Hy beklaegt sijn ongeluck, maer t' meeste ghebaer
Over sijnen soon was Don Baltasar.

85 (8).

Den eenen van dese Baroenen Don Philippus by naem,
Die ick seyde hem troosten, had tegen Alexander
Den tweeden, eenen verborghen op de raem
Haet, en dat dit een oorsaeck was onder ander
Om hem te wreken eenen middel bequaem.
Begost dus te spreken met schoonen kalander:
T' is my leet dat ick u Maiesteyt beswaren „moet
Met de sekerheyt van dese nieu-maren „bloet.

86 (9).

Ick en weet niet hoe d' aensicht hy derf voor schanden
Toonen, die van ons neerlaeg en uwen druck t' motijf „is
Want soo wy in t' heetste vanden slag met de vyanden
Stonden, en u kint met hun hooft aen t' vechten stijf „is
Desen, als eenen verrader van dese landen
Met een pistoel t' verlies van Don Baltasars lijf „is;
En doen ons rotten vallen sagen hunnen generale,
Liepense verstroyt als schapen te male.

p. 301. 87 (10).

Don Alexander hoorende sijn fame, sijn eer,
Sijn leven in de waeg-schael, deed gramschap uytbreken,
Hy meynt hem te verdedigen, maer tot dien keer
En wilt den Coninck hem niet hooren spreken.
Hy rees op als eenen grimmighen beer,
Hem docht dit stoffe was om sijnen toren wreken:
En als den geraeckten hont sonder bescheydentheyt geene
Den werper ontsprongen, bijt naer den steene.

88 (11).

Wat had den Prins oft ic u misdaen dat door Atropos scheer
Ghy hem af-sneet vilain, sijn onrijpe daghen?
Is dit den loon dat ick u van t' rijcke Terceer
De regering gaf? ghy meynt verrader, te draghen
Van dit rijcke de kroon, maer Vulcanus teer

Sal u verstickende daer voor plaghen,
V erve besaeyt met sout, al u maeschap onbequaem „is.
Verbrant u caroigne op een rat tot blaem „wis.

89 (12).

Don Alexander bleecker (als hy hoorde dit oordeel
Wtspreken van sijnen Prince) wort als de mane.
Hy beroept hem, hy sweert, hy bidt tot voordeel
Den naem Godts te ghetuygen, en sijn moder ane:
Maer den Coninck inden sin verkeert gheheel
Hiet hem binden met straffen vermane,
Verwonnen van genegentheyt, gelooft d' aenklage „saen
Verkort, party en rechter, hier moet het om de krage „gaen.

90 (13).

Handen en voeten ghebonden, inden kercker gesmeten
Naer s' Conincks bevel wort desen Cavailier.
Al de werelt hem op-loopt, elck wilt hem op eten,
Elck handelt in smaet hem even-seer.
Hy ionck en onervaren begost doen te weten
Wat fortuyne vermach, als t' rat gaet ten keer,
En in wat eelijcken put dat hy worde ghesteken,
Die valt in s' Conincx haet, derft niemant voorspreken.

91 (14). p. 302.

Sijn herte doorsteken metten scherpen priem
Des tegenspoets wort aen elcken kante.
Elck een hem verlaet, elck vergrouwelt sijn criem,
Hy en weet hem gebieden aen welcken sante.
Sijn leven desperaet omgort met hatelijcken riem,
In t' gebet aen Godt en moeder doet volstante:
Want by sijn selfs hy vint dat hy in sulcken staet „is
Dat alle menschelijcke hulp voor hem te laet „is.

92 (15).

O Godt eenwighe rechtveerdicheyt, hoe gehingen
Kont ghy, dat d' onnoosel hier lijt soo veel pijn,

Verkracht, sonder sijn sake te moghen bedinghen
Ontschuldich komt tot schant met al de sijn?
V proeven sijn hert, onbegrijpelijck sonderlinghen,
Geluckich den mensch die is volstandich van mijn.
T' schijnt u voorsichticheyt niet en heeft te gebieden „hier
Maer dat alle dingen by geval geschieden „schier.

93 (16).

Ten naesten daghe tot datelijcke vreede straf
Seer smadelijck uyt den kercker als dief men hem leyde,
Niet tegenstaende dat hy hem beriep daer af,
En over sijn onnooselheyt bitterlijcken schreyde.
Sijn handen hy wronck, veel droef-teeckens gaf,
Sien oft hy sou vermorgen den Maiesteyde:
Maer aen eenen staeck (boven dit) wort hy gebonden „rou,
In een brantbaer huys dat hem verslonden „sou.

94 (17).

Maer anders t' geval heeft beschick ghekreghen.
Deiren hebben d' elementen over s' bloets vergiet:
Want soo sy de brant-offer bereyden, sulcken regen
Viel, dat scheen d' Arcke was weder in vliet.
De omstaenders onder daken en boomen versleghen
Hun hebben, elck den beul met den duldighen liet.
Denckt in wat angst, en hoe ellendich droevertiere
Den verwesenen bleef staen tusschen water en viere.

p. 303. 95 (18).

Sijn oogen seer dickwils vol traen-vloet deet
Opslaen ten Hemel met diep betrouwen.
De verlossing van Susanna in sijnen ghebeet
Brocht hem door onnooselheyt een vast betrouwen.
In t' middel vanden noot sterckt hem Godts vreedt
Die den onnooselen hulpen doet uyt benouwen.
Hy proeft doen, dat in doots noot en in zee-tempeeste
Den mensch inwendich bidt naer den geeste.

96 (19).

Den scherp-rechter, naer dat geduert de uren twee
Hadde dees diluvie, verloos ghedulde:
Hem versekerende vanden man, liep uyt de zee
Daer den Drossaert stont met sijn dief-leyers gulde:
Oft hy hem wilde doorsteken, vraecht met woorden vree:
Maer den Provost seyde, dat by vonnis dat niet schulde.
Laet ons vertoeven, heeft bitter ghesproken „gal:
Hoe natter hoe beter den booswicht stoken „sal.

97 (20)

Te wijlen hem t' leven verlingde d' ocasi onverwacht,
Aen-lant den tribuet-dragenden Ambassadeure
Die den Vis-Roy sekerheyt van t' feyt heeft ghebracht,
Hoe Don Baltazar vry was vander Parken ghetreure:
En hoe by den Castillian had goet werck gevracht,
En open gedaen voor den staet een ionstighe deure.
Den Vis-Roy verblijt van d' een, van d' ander verslaghen,
d' Onnoosel doot van Alexander begint hem te knaghen.

98 (21).

Voor sijn borst sloech, en seyde, och hoe lichtveerdich
Ick oordeel gaf teghen d' ontschuldigh bloet,
Op een valsche aen-klaeg, op een onrechtveerdich
Aengeven van eenen verrader, die uyt grammen moet,
Don Alexander bedroech? o, waerom rijpeerdich
En bracht ghy u bootschap niet met meerder spoet?
Want uren twee te voren was Alexander in leven „noch
Soo had ick t' booswicht dien loon gegeven „och.

99 (22). p. 304.

Hoe sal ickt begaen, om eenichsins te boeten
D' onnoosel siel ghesonden vroech naer Plutos sael?
Ick sal met alle lancksaemheyt in de selve gloeten
Den schelm doen uytbraden sijns levens poel
En seynden hem naer Styx, soo mogen sy gemoeten

Malkanderen ontlijft voor Minos vier-schael:
Dat Eacus sonder passie haer sake doe slissen „dan
Want al dat menschelijck is missen „kan.

100 (23).

Om sijn voornemen te volbringen, eenen Hellebardier
Met spoet om Don Philippe heeft ghesonden,
Dat hy stracks soude komen naer Acherons rivier;
Maer dit den trawant en heeft niet ontbonden,
Dan seyde, dat den Coninck was ontrent dees duwier
Om eenige verholentheyt hem te vermonden.
Hy hem de gheluckichste van al de lieden „seed
Dat den Coninck hem soo gemetsaem ontbieden „deed.

101 (24).

Onmogelijck wast hem te sien, al stont hy op een roits,
T' serpent dat onder s' Conincx wille lach verborghen.
Den leen-coninck noodt hem te klimmen in sijn karo[i]ts
En hem seyde, wat uyt moeten wy tot morghen.
Hy onderdaende met een ootmoedighe boits
Vry van achterdencken, oft eenigher sorghen.
Den Coninck met vlijt drijven deed naer den kant „ras,
Daer hy meynde Alexander t' onrecht verbrant „was.

102 (25).

Soo den Coninck ontrent daermen straft d' ondeucht
Veel volcx, maer geenen roock sach, noch teecken van viere,
Sijn herte ontspronck van uytnemende vreucht:
Hopende dat noch vry was vanden verslindenden diere
Don Alexander, dat rechtveerdigh hem heucht,
Recht wort geschreven in de hoogste koire.
D' onnoosele verlossen, en de geltighe ontkraghen
Sijn dinghen die Godt en den mensch behaghen.

p. 305. 103 (26).

Den Drossaert als hy den Vis-Roy soo naer deed aenschou,
Wat sijn begeeren was, vraecht met beleefde sanghen.

Dat van t' gegeven vonnisse sult doen weerhou
En stracx van desen snooden de leden langhen.
Hy die d' opperste gebot volbringhen wou
Deed met sijn hapsiars Don Philippe vanghen.
Hy ontschiep int aensicht door sijn onwisse „gemoet,
Als eenen die ontfangen s' doots vonnisse „doet.

104 (27).

Met uytnemende wel-wil selfs den Vis-Roy
Sonder beyden oft sinden datelijck randen
Met snelle gangen naer de hutte van stroy:
Kust den patient en ontdoet hem sijn banden.
Vergeeft, sprack hy dat door eenen verrader snoy
Lichtveerdich, uyt passien ick u aendeet dees schanden:
Mijn eeuwige vrientschap daer door verwerven „sult,
Niet Isack, maer den ram sal sterven „dult.

105 (28).

Wat stijl, wat welsprekentheyt isser ter werelt groot
Genoech, om t' ontfangen dees blijschaps gewelde,
Getrocken uyt de eelijcke poorte der doot
Te worden, en inder eeren tempel te sijn de gestelde?
Te kort ick bol, ick blijf hier in noot
Om te vinden eenen wel-passenden voor-belde:
Want moest van hoogste vreucht ick een singen „liet,
Den toon viel van eenen verwesen die soen bringen „siet.

106 (29).

Niet alleen veroordeelt, maer in t' duyster beneden
Huys des doots gedaelt, daer hy moeder alleen
Meer dan dry uren heeft ancxstich ghestreden
Met de leelijcke halsbreeckster die ratelbeen.
Soo onverwacht hem te sien geven den kus van vreden
Van hem, die hy t' sijnwaerts herter docht als den steen.
Overweecht den ancxt, en d' uytkomst wilt bedincken,
Wat vreucht hem onverwacht deed in t' herte sincken.

p. 306.

107 (30).

Nat, verstorven, hy hem track bleeck, inne-geslagen
Wt t' stroy, dat scheen hy inder dooden graf
Heel stijf van koude hadde ghelegen dry daghen.
Den Coninck uyt medlijden hief sijnen mantel af
En heeft hem desen verresenen ommegedraghen;
Die met ketens stont behangen, bevende laf.
Hy set hem in de koitse, met hem te gader „siet
En voert hem daer hy den snooden verrader „liet.

108 (31).

Dus deed hy aenbieden vermoeyt en onstelt
Den verrader dees personage uyten tragiken tooneele:
Siet hier den geest van Alexander gekomen uyt t' velt
Van Eliseen, daer in eenen Mirtus prieele
Don Baltazar met Imperia sit verselt
(Seyt hy) maer hy bringt een kalfken t' uwen achterdeele,
Hoe Sisiphus gekrupelt is van t' schayts te „rollen
En dat Pluto u ontbiet om sijn plaets te „vollen.

109 (32).

Wie beter als u doet dienen dit ampt snoot
Ghy verrader, ghy schelm, die brocht in schanden
Onnoosel desen vrient door u boosheyt groot,
Die meynde te schellen doen my d' eerste der tiranden.
Spreeckt u eygen vonnis, verwijst u selfs ter doot,
Siet hier eenen brief, leest, van Don Baltazars handen,
Maeckt u ghereet, en dit bereyde straf „proeft,
Den put vult, die ghy ander tot graf „groeft.

110 (33).

Beschaemt en spraeckloos, sonder eenighe uytvlucht
Een wijle stont desen voor sijnen Prins en Heere:
Mijn selfs gretige eergier brocht in dit gherucht
My, weerdich dese straffe ben ick, en meere,
Sprack hy, met Jacobs soon, door eenen swaren sucht

Viel af van sijne tonge den verstommenden weere,
Goetwillich van selfs biechtende deed ontsnoeren,
Wat hem tot dese snoodaet dede roeren.

111 (34). p. 307.

My docht met Ammon, dat Mardocheus in ionst
Hooger was by u, dat hatelijck my deed pranghen:
En te wijlen u fortuyne had door neerlaeg afgonst
En Don Baltazar den Prins ick wist ghevanghen
Don Alexander uyten weeg, my docht fix de konst
Was, u doen de kroone van t' hooft te langhen:
Maer Godt die beschickt en bemint rechtveerdicheyt,
Straft hier t' saem vermeten en hooveerdicheyt.

112 (35).

Vergeeft my mijn misdaet, en u Maiesteyt in onweert,
En hebbe toch de mijne niet, als van my fijt gewroken.
Alexander vergeeft my de valsche onrechtveert
Die ick uyt haet teghen u heb ghesproken.
Eeuwighe Godt, ick bid u als mijn siel is uyt d' eerd,
Ontfancktse in u armen, voor den rouwighen ontloken.
Doot nu mijn ontrou lichaem, en spaert geen pijne „straf,
Want den mistroostigen sterven oyt medecijne „gaf.

113 (36).

Den beul sloech hant aen, die hem naeckt bont
Aen den selven staeck, daer door Godts gehenicheyt
Alexander was verlost; Vulcanus sont
Haest de roode vlam, die volbrocht heeft met strenicheyt
T' vonnis, d' elementen loegen met openen mont
Dat d' onnoosel ginck vry, en kreech levens verlenicheyt,
En de straf viel op den geltigen, dit ontderen „deed
Den omstaender ionstich t' feyt applauderen „leed.

114 (18). Vieftiensten Sanck. p. 340.

Imperia, die om Don Horatio lach vol onrust,
Had bootschap van hem ontfangen door Pedringane,

Oft hy soude willen komen om haer verlust
In sijns vaders speelhof, t' savonts inde mane.
T' natuerken dat haeckten, Cupido die hust,
Dat sy t' woort gaf te verschijnen in de bane,
Hopende haers hertsen grief wat sou boeten dit;
Maer hoort wat daer volgde, mijn schoon leliwit.

115 (19).

Desen Janus hoorende dat in desen dachvaerde
Sijn vrouwe haer te vinden gheheel gesint „was,
Overgegeven tot den verrade (als snoot van aerde),
Door dien t' gout (meer als d' eer) van hem bemint „was,
Gaet met vlijt: desen verborgen aenslach openbaerde
Aen Don Lorens, in wien wrake men gheprint „las;
By Don Balthasar pestiger als wint, die suyt „waeyt,
Ginck, en sijn lief-suchtich herte vol onkruyt „saeyt.

116 (20).

Wel geboren Prince, met smeeckende woorden glat,
Sprack hy, heden ionstich ons t' eenemael „is
Fortuyne, die ons voortbringt de snelle occasi vat:
Want d' ouders ons seyden dat sy achter kael „is.
Vwen vyant, uwen metboelder nu hoogst is op t' rat,
Want desen nacht (seyt t' aspect) de ure fatael „is,
Dat ghy den boom moet vellen daer de vruchten groeyen „groen.
Die Imperia van u lief-suchten vernoeyen doen.

117 (21).

Desen lief-suchtigen iongen Prins, die beter smaken
Dese tijdinge als eenighe delicaetheyt „deed,
Bedocht terstonts: hier koem ick tot wraecken
Van mijn liefd en gevanckenis vol smaetheyt „meed.
Maer hy een leerelinck van tragikale saecken,
Laten Lorenzo t' beschick van dees ongeraetheyt „deed,
En hy geswolgen vol liefde in vremde ghedachten
Met groote onverduldicheyt d' ure wachten.

118 (22). p. 341.

Al kome ick qualijck te pas hier droefheyt mingen,
Soet gestemte van Negene, aenveert d' uytvlucht,
En dat tusschen u vreucht-liet hier komt singhen
Noten (Melpomena Muse) van onghenucht.
Ick en weet niet hoe anders ick ten eynde sou bringen,
Want schijnbaer hier onraet ick beducht,
Door dien de werckers bereyden tot pastorelle „groen
En de toesienders bescheyden furien uyter hellen „doen.

119 (23).

Vesperus voor d' onspoedige dede besorghen
Imperia, als Sol was te bedde, de duyster ur;
Maer laes sy was ongewaer wat hadde verborghen
Onder sijnen sabel mantel, Lorents haren bruer.
Cupidos fackel haer voorlicht als den klaren morghen,
Physis haer onderems leyt, die ieugdighe natuer,
Soo dat met Pedringano sy quam ten groenen dalle,
Daer honich gemingelt stont met bitter galle.

120 (24).

Van desen gaerden ongesloten de rijcke poort
Vonden: want met verlanghen Horatio wachte,
Tot dat soude komen tot sijns herten confoort,
Dit meer als een gulden werelt hy t' omhelsen achte.
Hy willekomt sijn mestersse met beleefte soort,
En om haer te believen hy datelijck trachte.
Sy treden in bedectelijck, Pedringanos oogen waken „houwen
Souden, wijl Venus vruchten sy smaken „souwen.

121 (25).

Pyramus verblijt de schoone aenveert
Tisbe, en voorwaerts treden met gevaste vinders.
Noyt meerder vreucht en smaeckten op eert
Dese twee verheuchde Venus nieu-kinders.
Meet een heerders gewade, verciert uyt stof van weert,

Als plochten te draghen Cupidos dinders.
Hy leydese door t' groen naer een klaerspringhe.
Sulex als Galatea oft Seringhe.

p. 342 122 (26).

Onversekert Imperia te wesen scheen
Half bevende deed als die Lotike vrouwe.
Horatio doet af-vraghen haer de reen.
Oft sy twijfelen deed aen Pedringanos trouwe?
Neen, antwoort de schoone, t' is langhe gheleen.
Dat ick mijnen dienaer als mijn selfs betrouwe:
Maer ick en weet wat my let, den geest my swaer „is.
Voorteecken dat ons nakende eenich ghevaer „is.

123 (27).

Neemt versekerheyt schoon Venus, Mars tot behoet
Hebt ghy: en ons is Imperia, vriendinne fortuyne.
Ariadne sluyt haer oog, soo Coronis oock doet.
Diana t' onsen voordeel haer kleed int bruyne:
Alle d' ander Planeten uyt minnelijck bevroet
Decken met een seyl des werelts kruyne.
T' nood ons al (oock t' saysoen) om vreucht te plucken „siet
In mijns vaders vergier, en vreest voor ongelucken „niet.

124 (28).

Desen soeten Zephir dede opdrooghen „gants
T' voorhooft Imperial van anext ende sorghen:
Haer wangskens blosende, vlijtich d' oogen „by kants.
Als de versche Aurora inden kleren morghen.
Horatios Cupido, die qualijck kost booghen „lants.
Vliegt op haer toe, ghetergt door berghen,
En kussekens haer soet geeft een gheheele dosijne.
Hangende haer om hals blijft als eert-velt aen wijne.

125 (29).

Al hadde desen ionckvrou onbedocht leyen „haer
Laten van domme natuer en den blinden ionghen

Ter plaetsen daer ongetoomt haer eerken liep weyen „gaer
Vanden nieuwen vryer diet sterck heeft bedonghen.
Eerbaerheyt deed nochtans wat schaemte bereyen „daer,
En hadde geern gesien dat sijt had ontspronghen;
Maer desen gepassiden van zeem had soo glat „t' blat
Dat naer veel ontseg sy neder sat „wat.

126 (30). p. 343.

Hy hoepte victorie, al scheent onghereet,
En sijn vryster te bespringen heeft weer begonnen;
Want de stadt die begint te spreken (hy wel weet)
Waggelt, en men achten doet half ghewonnen.
Hy klaecht, bloedich weenende over haer daed wreet,
Ontdeckt hoe vast haer liefde hem hiel ghebonnen,
Hy bidt om loon, van kruyt kout en van blommen,
Om datse op t' soet gefluyt int t' net sou kommen.

127 (31).

Als de Romeyne stantvastich dede haer draghen
Imperia, die besloten had tot eeren waen „dan;
Maer eylaes den nagel op wiens hooft wort geslagen,
T' hout, weecker van stoffe, niet lang wederstaen „kan.
Den stercksten wal die dickwils t' kartou moet waghe,
Onderhoelt, valt, en ten lesten wort onderdaen „man.
De maegt die haer eer vry wilt van goorbraeck „houw,
Moet (naerder wijsen leer) vlijtich d' oorsaeck „schouw.

128 (32).

Stil, luystert, siet toe, hier baert hem tempeest,
Een swerte wolcke dreygt, ruymt minnaers de bane,
Dees tweede acte verschilt verre van d' eerst.
Vreeselijcke personagien brengt ten speel Pedringane,
Sy sijn gewapent scherp als een verslindende beest,
Onkenbaer mommen hebben dees nachtvogels ane.
Ghy betrout, en meynt sitten vry in Venus celle,
By u eyghen sijt vercocht ghy sintinelle.

129 (33).

Brutus met Cassius moordadich van sin:
Om dat d' Imperire onderdaen sit Don Horace.
Treden met besluyt ten hove waert in,
Sonder dat desen nieuwen Cesar t' gewaert, eylace;
Want om niet te sien, hadde d'/ eerbare Goddin
Diana haer gestopt, dese groote ongrace,
Soo dat sy onversiens hem op 't lijf waren, sonder spreken
Moordadelijck met daggen dese ieucht doorsteken.

130 (34).

p. 344. Sy de wonden hem gaven meer dan tweemael twelf
Eer hy kost trecken t' rappier om hem te weeren.
Imperia die alleen by hem was onder t' blau ghewelf
Riep moort, hulp, en moort met groot verveeren:
Maer dese wreeder als Canibalen self
Staken Imperia, sonder eenichsins te deeren,
Eenen bal inden mont, en pickten haer op „gevanghen;
T' lichaem gewont aen tacken met eenen strop „hangen.

131 (35).

Den vader van Don Horatio hoorende een vrou
Eelijcken roepen hulp achter in sijnen bemde:
Grijpt lichtelijck eenen degen, loopt hurtich bou,
Bloots-voets tot onderstant uyten bed in hemde.

Negentiensten Sanck. p. 496.

132 (107).

Ick seyde u dat hy eenen prickel in sijnen boomgaert
Soude vinden van rou, hebt ghy 't wel onthouwen.
Nero oft Dionisius, hoe wreet van aert,
En souwen ongedeert t' schelmstuck aenschouwen;
Want hier de straffe Megere haer meesterstuck baert.
Eenen vader den eenigen die hy won uyt sijnder vrouwen,
Sone te vinden ghehangen aen een boom, en alleene;
Melpomena dicht, hier is stof van schroom en weene.

133 (108).

D' eerste dat hy deede, die een sweert in d' een hant
Hadde, en in d' ander een licht om hem bedroeven,
Liep daer hem docht, hy de vrouwe vant
Die roepende eelijck deed hulp behoeven,
Laes, sach den gehangenen en anders niemant;
De koorde af te houwen dede hy stracx proeven,
Niet denckende soo suere vrucht sijnen boom „droech,
Als hy sach sijn creatuere, docht hem den droom „sloech.

134 (109).

Onruerlijck als Pigmalions werck oft Troyano
Die Polidore op t' sant vont, stont desen vaer:
De verbaestheyt in t' herte distileert hem de trane,
Dit gheval ijst hem t' bloet alom in d' aer.
Ongestadich, sijn sinnen vlogen als den weerhane,
Die Eurus en Boreas drijven te gaer,
Hy en wist niet tusschen doot en leven inden nacht,
Oft beginnen hy by wraeck wilde, oft by klacht.

135 (110). p. 497.

Neder by sijn kint werpt hem, op d' eerd met gekerm,
Den bast ontlost, hopende noch leven,
Om dat t' lichaem noch bloosde, was wacker en werm;
Want den geest verkracht kostet qualijck begheven.
O mijnen Horatio (hy sprack), en nam hem inden erm,
Wie heeft dit moordadich stuck aen u bedreven?
Overt u noch eenich leven, wilt toch spreken „vrint
V vader is hier, die u doot sal wreken „kint.

136 (111).

Al te vergeefs laes, riep, want hy wort ghewaer
Dat van t' lichaem de siel was veyl ontbonden;
Want soo hy hem handelt, tast hier ende daer,
Vont hy in sijn lichaem verscheyden wonden.
Doen begost hem op t' hooft te rechten t' hair

Als hy van de hope wort ydel versonden;
En spronck uytsinnich op de bebloede eerde,
Grijpende over-vinnich naer sijnen sweerde.

137 (112).

Als den hont, den werper ontloopen, bijt naer den steen,
Begint een sater-klacht teghen boom ende mane:
O ondanckbaer gewas, o prickel van ween,
Vermaledijt die u hier sette; u spreeck ick ane:
Ghy, met Horace sijt ghetuyghen alleen
Van dit moordadich stuck, van desen dootslane:
Klaeckt aen dees moorders-voere, oorsaeck van „rouwe,
Oft ick u met die hoere voor den man „houwe.

138 (113).

Spreeckt vlier-bruer, spreect galg, spreect brant derhellen,
Wie was den moorder van mijn eenich kindt?
Oft spreect ghy eer-vergetene, die u onder Pan deed vellen
Om een vlies, vant ghy waerter ontrint,
Hoord ick niet een vrou met groot ghetier rellen?
Ontdeckt u bleeck aensicht, loochend oft kint,
Set voet by steck, en wilt klaer uyt „spreken,
Oft ick sal my op 't hout en op u schoon bruyt „wreken.

p. 498. 139 (114).

Sijt ghy stom (seyt hy) boom by faute van mont?
Met dien op t' hout slaet met grammen moede,
En gaf den onnooselen soo menighe wont,
En veel snoode epiteten riep naer d' onschuldige van bloede.
Maer Diana die haer min ontset als van Nippus gehont
Hiel haren loop, en Ieronymus heel moede
Wort, van rou en van turbace groot „wis
Geslagen ter eerden by Orace die doot is.

140 (115).

Een Oceaen van tranen uyt sijn ooghen vloeyde,
Daer hy met bedauden sijnen herts-treck, sijn hoep,

Omhelst lach-hy met t' lichaem dat deerlijck bloeyde.
Maeckt uyt vaers-traen en soons-bloet bitter seroep;
Noyt soo wrangen kruyt in Thebes en groeyde,
Noch en smede sulck rou werck wreeden Cycloep;
Eenelijc in eenen duysteren nacht sijn kint gehangen „vingen,
Soo tragiken Euripides lier en deed sangen „singhen.

141 (116).

Desen vloet van tranen was van sulcker kracht,
Dat t' gemoet hy wat stilde als teghen de bije,
Tot sijn selfs ghekomen begost soo droeven klacht
Dat my onmogelijck waer soo swerten setten op t' sije,
Hy selve diet proefde moest ghebruycken de schacht,
Want t' mijn maer sou wesen simpel copije:
Alleen seg ick tot hem, die t' beklach van Hectors vaer „las
Dat dit om redenen droever en meer swaer „was.

142 (117).

Naer den moorder te hebben vervloect en de borst gesogen,
Hy hadde vermalendijt ten eeuwighen daegh,
Den nacht geblasphemeert die hem hadde ontoghen
Sijn hope, sijnen troost, naer wensching van plaegh
Aen hel, eerd, zee, Hemel, naer t' fenijn ghespoghen,
Naer niet weten mistroostich wat doen ghewaegh,
Neemt voor t' Acheronteren sijnen soon tot voorsprake,
En aen Minos avocaseren hem een loon-wrake.

143 (118). p. 499.

Tot dit volbrengen greep op sijn snijdende sweert,
En als Piramus gereet was daer in te vallen.
Maer t' belet quam van vers, sach een wit gheveert
Dat t' hemwaerts deed komen met luyde geschallen.
Riep: Ieronymo lief, waer blijft ghy huys-weert?
V lanck vertoeven seyt my onghevallen.
By komende viel hy in meerder desperace „ras,
Gewarende dat de moeder van Horace „was.

144 (119).

Doen Isabella sach, soo heet dese matroon,
Haren man verout tien iaer in een half ure,
Doen ontviel haer t' herte inden leegsten toon,
En nam dit ter herten als weeck van nature.
Och vrient, seytse, segt wat leet, wat hoon,
Wat veroorsaeckt uwen druck, wat avontuere?
Maer hy die stommer van droefheyt als den steene „plach,
Wijst op t' lichaem dat te gronde doot alleene „lach.

145 (120).

Stommeling grijpt t' lijck, en dat met tranen wast,
Sy vint hem vol wonden door alle sijn leden,
Sy vint liggen by hem den onweerdighen bast,
Sy vint dat hy daer door was de Lethe overtreden,
Sy vint dat elcken oogenblick haer droefheyt wast,
Sy vint dat uyt Ieronymo sy en treckt gheen reden,
Sy ontsteeckt twee wallemen stroo, loopt op ende nere,
Sulex als Alecto (den moorder soect) oft Megere.

146 (121).

Maer haer vrouwelijcke sinnekens waren te kranck
Om langer te wederstaen dese onbescheyten.
t' Schijnt dat sy int loopen swolg Circes dranck,
Want haer sinnekens met d' Vlissisten gingen laveyten.
Sy quam weder by t' lichaem en begost eenen sanck,
Hoe dat sy voor Rhadamant wilde gaen pleyten,
En hoe dat Ganimedos ampt had haer kint idoone,
Vleugels sy begeert, om vlieghen ten troone.

p. 500. 147 (122).

Ieronymo, dat fortuyne haer pondén hoogt
Sach, een mannelijck besloet doet hem verheeren,
Hy track uyt sijnen neusdoeck, en sijn wonden droogt,
Denckende de sterren sijn onderdaen het keeren;
Hy swoer by hem die t' swerelts ronden boogt,

Dat den bloet-doeck hy bewaren sou onder sijn kleeren,
Tot dat Nemesis gevrocht had sijn begeeren,
En tweebloedich aen Vulcanus dan sacrificeren.

148 (123).

Sa Isabelle (seyt hy) nemen wy op dit droeve pack,
Laet voor de wrake my, den vader sorghen.
Segt niet, hout gebalsemt hem onder u dack,
Tot dat ick de moorders oock mach verworghen,
Godt is rechtveerdich, al sijn wy swack,
En sulcken leelijcken daet en blijft niet verborghen.

149 (69).

Eenen-twintichsten Saeck. p. 555

Ick seyde, soo t' selve u doet ghedincken,
Dat hantplichtich aen dees moort waren met Lorens
Don Balthasar met twee slechte vincken
Cerberin en Pedringano, geenen anderen mens.
Dan dat fortuyne daer tegen danck deed toe wincken
Imperia, die oock bekent was t' werck van onwens.
Soo soeckt Lorenzo kunst om dees monden „sluyten,
Die op minste ongunst mochten wonden „uyten.

150 (70).

p. 556.

Sijn suster (bel-Imperia) aen Don Cypriaen,
Haren vader bericht, dat hyse hadde ghevonden
Onbehoorlijck met een Cavailier t' savons inde maen,
En datse in haer lusten was onghebonden,
Soo dat hy krijgt last haer te setten ghevaen
Sonder datse ter werelt yemant mocht aenmonden,
Hoog op een oude poorte in duyster „hoecken,
Sonder dat yemant (als Don Balthasar) haer mocht „besoecken.

151 (71).

Hy gaet seer dickwils by sijn wel-beminde
Meynende, dat haer hy soude vermorghen „t' hert;
Maer Imperia die op hem was de qualijck ghesinde,
Om dat Horatio hy hulp verworghen „swert,

Antwoort, dat te vergeefs hy sijn liefde aendiende.
Dat Horatio te diep lach in verborghen „smert.
En dat sy haer leven niet meer lieven „leedt.
In sonderheyt eenen die haer min ontrieven „deet.

152 72).

Maer dat sy hoep hadde met tijt te wreken
Aen hem Horatios doot. eer sy soud sterven „meyn:
Al wast dat sijt om t' broeders wil niet mocht uyt spreken.
Dat de steenen dat ontdecken souden eenichwerven „pleyn.
O snooden verrader, mocht u herte ick in stucken breken
Met mijn tanden, als kaf soud ickt scherwen „cleyn.
En weet, op dat van vervolg ghy doet aflate „vrint
Soo ick Horatio liefde, ick u hate „sint.

153 73).

Don Balthasar door dit ontseg ontstack als tortse.
Soo dat van liefden leet onuytsprekelijcke pijn:
Maer in banden een Damme doen lieven met fortse.
Is uyt distelen willen persen smakelijcken wijn.
Hoe de sijne meer wiessen, ick seg, minnen kortsen,
Hoe Imperia op hem spout meer fenijn.
Soo dat alle hope was voorby van desen Prince.
Dat van dees vrou hy crijghen sou winse.

p. 557. 154 74).

Don Lorenzo, haren broeder uyt sijnen sinne quam
Dat sijn gheweef en wilde niet lucken:
Hy smeeckte, hy dreygde met woorden gram,
Sijn suster Imperia te breken in stucken,
Soo den Prince Don Balthasar sy niet en nam
Dat voor hun soude wesen sterckdragende krucken
Maer sy onbewegelijck en wilde hooren „niet,
Liever haer selfs te laten versmooren „biet.

155 (75).

Lorenzo op dit voornemen oordeelen doet
Sijn suster voor een wijl te houden ghevanghen;
Vreesende oft sy eens uyt evelen moet
De saecke ontdeckte daer lijven aen hanghen;
Want hy ervaren, wist wel wat broet
Een vrouwe die in haer liefde wort ghepranghen;
Datse alle aensien verliest van maesschap oft nichten,
Ia dat sy uyt wraeck sou haren vader betichten.

156 (76).

Beschickt (soo hem docht) te dege sijn sake,
Even wel wort t' herte ongerust ghevonden,
Vreesende oft uyt ongunst, dronckenschap, oft wrake
Yemant mocht onthelen van dees snoode monden.
Hy socht om die te sluyten eenen yseren stake,
Die hem de practijcke haest heeft ghesonden;
Want door Pedringane Cerberin haest stom „heeft;
Maer door dees daet sijn selfs hy kempen drom „weeft.

157 (77).

Hy roept Pedringane, en hem uyt spreyt
Sijn gonste en deucht die hem meynt toonen,
Soo hy daggen wilde Cerberin, volghende seyt,
Hem waren toe-geeygent hondert croonen:
Ghy weet dat u daer soo wel als my aenleyt,
Want de moort bestaet in luttel persoonen;
Op u, als een out dienaer, derf ick bouwen „siet,
Maer Cerberin, voorwaer, en doen ick trouwen „niet.

158 (78). p. 558.

Gaet desen avont, Don Balthasar te gast
Is op een plaetse, wilt Cerberin daer wachten.
Krijgt ghy hem schoon, seynt hem, maer rast
By Pluto stommelincx, in duystere nachten;
Komter yet af, ick draegt, ick wast;

Ghy weet wat ick vermach, ghy kent mijn crachten,
Al waert ghy op de galg, en aen hals de koorde „hadt,
Verlossen ick u can met eenen woorde „glat.

159 (79).

Pedringano (als beir met den rinck) liet met woorden
Hem leyden, daer Don Lorenzo hem toe deed his.
T' werck hy waecht dat roock naerder koorden,
Cerberin nam waer, en deed hem ghewis,
Maer hy en wist niet dat daer door Lorenzos oorden
Wacht was gheleyt die op hem deed gis,
En stracx op de daet namen hem ghevanghen,
Smeten hem inden kercker, om naer te hanghen.

160 (80).

Imperia bedroeft had daer-en-tusschen bespiet,
Dat Ieronymo passeerde dese poort elcken daghe.
Met haer bloet een brieſken schreef, t' welck wrake hiet,
Hoe Don Balthazar en Lorenzo, haren naesten maghe,
Waren, die Horace sijn kint deden overen den vliet
Daer Pluto ghebiet der sielen plaghe,
En wijder hem bat in korter sprake „koen,
Dat hy (om Godts wille) sou willen wrake „doen.

161 (81).

Dit kalfken gheladen met een steenken vallen
Liet sy, als Don Ieronymo ginck door de poort.
Eenen die den meester was van sijnen stalle
Hieft op, en sach aen sijn Heer hiel t' rappoort;
Hy leveret in handen, aen wien 't deed kallen.
Ieronymo dit las met cleynen confoort,
En peyst, om dat tusschen verwanten dese daet „las,
Dat tot sijn onghelnck een nieur verraet „was.

p. 559. 162 (82).

Want boven d' ander hovelinghen uyt policije
Beclaegte Don Lorenzo Horatios doot,

Seggende dat hem deerde, dat onrijp van tije
De wreede Ops was ghevallen inden schoot.
En soo hy hem kende die wracht verraderije,
Dat hy uyt vrientschap deed t' wrekende exploot.
Sie hoe desen moorder veynst die selfs verrader „was
En teghen sijn ghemoet bedriegen meynt den vader „ras.

163 (83).

Maer den moort-hatigen rechtveerdighen Godt,
Die de boosheyt straft, en de deucht gheeft loone,
Treckt onversints hem een ontdeckende lot
Wten koeck, die hy meynde verhoolde sijn boone
Voor eeuwich: want die gheset was in 't kot,
Ick seg Pedringano, den moorder vol hoone
Schreef stracx een brief aen Don Lorenzo om hulpe,
Vreesende hy waeyen mocht aen dweerse gulpe.

164 (84).

Hem dreygende dat hy de moort van Don Horace,
Die bestont tusschen Don Balthazar, hem, en Lorens
Eer sterven, sou ontdecken, soo in tijts met grace
Hem niet en onderschoorde naer sijnen wens.
Maer Lorenzo die d' ocasi en gaf gheen space,
Sont om hem te toonen eenen derden mens,
Een gratie, een patente, die gheseghelt maer vals „was,
En seyt dat dit t' bescherm van sijnen hals „was.

165 (85).

Maer dat veroordeelen hy eerst hem moest laten,
En leyden naer totten dweersen houte,
Eer dese grace hem eenichsins sou konnen baten,
Maer dat versekert alom hy sou spelen de stoute.
Eenen pagie ghereet sou vinden hy op straten
Met verlossende brieven, die heylden benoute,
Dat ongetwijfelt hy blijven sou aen Lorenzos trouwe,
Op de goede uytcomst en loon van gouwe.

p. 560.

166 (86).

Men brocht hem ter vierschaer, hy kent ende roemt,
Staet met gesperde oogen, onbeschaemt van wanghen.
Op sijn eygen bekent men hem datelijck doemt,
Dat metter koorden hy sou worden ghehanghen.
Hy houter den spot met, den rechter verstoemt
Over dit gheslacht van viperen en slanghen,
Die geen vrees en toonen, noch naer beron „trachten,
Maer Godt en den rechter schenen nou „achten.

167 (87).

t' Sanderdaechs men hem uytvoert naer t' galgen „velt,
Op datmen t' vonnisse soude volbringhen.
Don Lorenzo daer een kleyn balghen „stelt,
Die hem een doose wees, sonderlinghen
Teecken hem deet, dat daer in was Hidalgen „welt:
Dat uyt beuls handen hem sou connen dringhen,
Op ter leeren hy liep, liet hem binden vanden hencker,
Leert, t' is quaet spelen met soo ontrouwen slencker.

168 (88).

Den beul hem vraegt, oft hy ghebet wou spreken,
Dat nu was aenstaende sijn leste ur?
Sijn tong heeft hy uyt op den hencker ghesteken:
Vreest niet meester Hans (seyt) voor sulcken dach-huer:
Ginderingen iongen u konst den neck sal breken,
Hy heeft in dat laeyken een wonderlijcke kuer.
Den beul liep neder, met eenen spronck „rast,
Behendich keert de leer, de gilde honck „vast.

169 (89).

Ick geloof dat den hencker oock was gesproken,
En van Don Lorenzo ghesmeert de stroot,
Want hy soo behendich hem heeft den neck gebroken,
Dat van dier sijden hem t' klappen sloot.

Maer Godt die geen quaet laet onghewroken,
Heeft uytgedeylt Lorenzo verkeerde koot.
Al wast den beul hem gestropt met een koort „hadt,
Soo sprack t' lijck dat Lorenzo Horace vermoort „hadt.

170 (90). p. 561.

Soo hem de scherp-rechter vanden droogen tack „schoot
Om hem t' ontcleeden, en daer naer te begraven,
Tot soecken na gelt hem de hant inden sack „boot,
Daer hy eenen brief vant, diemen sou hant-haven
Aen Lorenzo, waer in hy t' moortdadich pack „sloot
Om neerstiger desen hovelinck doen te draven;
Maer soo hem Lorenzo voor quam met stercker soleten,
Heeft onachtsaem den clapper inden sack vergheten.

171 (91).

Den beul meynde, den brief hiel in pardoen,
Hittich liep naer Ieronymo iusticien hoot:
O Heer ick verongelijcte (seyt) den dooden te noen
(Die gratie by hem hadde) met haestighe doot.
Ieronymo antwoort: begraeft hem int groen,
Ghy u ampt gedaen hebt met vlijtich exploot.
Hy nam den brantbrief, las wat gheschreven „stont,
Dat sijnen schant-dief afgemaelt naer t' leven „vont.

172 (92).

O booswicht Lorenzo, waert ghy den tyrant,
Die my beroofde mijn diersten iuweele;
En ghy Balthazar, siet oppers naer den want,
Daer Godts vinder schrijven doet uwen oordeele.
Ick macht sekerlijck ghelooven, want
Dit op Imperias waerschou past int gheheele.
Veynst u genegentheyt Ieronymo, hout op van sprake,
Ghy kent de moorders, bedenckt maer wrake.

173 (93).

Lorenzo, die in t' minste van dit niet wist,
Quam meer met Ieronymo hem ghemeenen,
Meynende dees moort-daet lach achter de kist,
Om dat de met-plichters rollen Sisiphus steenen.
Maer Ieronymo een out vos, gheswolghen vol list
Sal veynsen tot tijt is, laet hem alleenen.

A. vanden BERGHS

IERONIMO,

Verthoond op de Kamer

WT- RECHTE LIEFD',

Der Stadt Vtrecht, Den 6. May 1621.

Vignette:

Ein Pelikan, der im Neste sitzend, seine sieben Jungen füttert; um dieses Bild die Umschrift: WTRECHTE LIEFD'. *ANNO Joannes Amelifsz 1621.*

't VTRECHT,

By IAN AMELISZ, Boeck-verkooper in't vergulden

A. B. C. Anno 1621.

Inhoudt.

Den bloedighen Oorlogh tusschen Spaengien ende Portugael gheschiet, van welcke Spaengien d' overhand krijgt, en triumpheert, Portegaels Soon wert ghevangen, versoeckt goede correspondentie te houden met Don Pedro, d' Hartogh van Kastieljens Soon, 't welck hy verkryght, ende in vierighe liefde onsteecken werdt, op syn Suster Bellemperia, doch wat hy versoeckt can geen ghehoor verwerven, overmits hy haer lief Don Andreo inden slach verslaghen heeft, 't welck haer van Oratius (soon vanden Maerschalc van Spaengien) veradverteert was, op de welcke sy verliefd wordt, de Prins van Portugael en Don Pedro slaen raet om Oratius te dooden, het welck sy int werck stellen met Pedron Gano den Hof-bewaerder, de welcke sy daer toe kochten, dit geschiet synde hebben hem int bos opghehangen, ende namen Bellemperia ghevanghen, stoppende haer een neusdoeck in haer mondt, int vangen roept sy Jeronimo, waer over Jeronimo (seer ontsteldt zijnde) in zijn Hemd wt loopt, met een toorts in syn hand, rond om siende vind syn Soon opghehanghen, werd heel dol ende wtsinnigh, Isabel syn vrou dit siende, werd oock heel desperaet, doch comen wederom tot haer selven, en brenghen haer luyder Soon binnen. Daer nae verschynt de geest van Oratius, hierentusschen schryft Bellemperia eenen bloedigen brief aen Jeronimo, verklarende wie de Moorders van syn Soon geweest syn, derhalven loopt hy rasende voor Portegael ende Kastieljens deur. Pedron Gano doorschiet Portegaels knecht, waer over hy in apprehensi comt, Don Pedro belooft

hem perdon, doch en seynt het hem niet om dat dese moort int secreet sal blyven, wort derhalven opghehanghen. daer nae is d' aliantie ghesloten vanden Prins van Portegael en Bellemperia, Don Pedro ende Portegael slaen raet wat magnificentie sy op de statie sullen wtrechten, het welcke sy Jeronimo aendienen, welcke haer-luyder vereert met een Tragedie, ende geeft een yder syn part om te leeren, Jeronimo belooft Bellemperia de moort te wreecken, de Coninck van Spangien ende den Coninck van Portegael met den Hartogh van Kastieljen comen om dit spectal te sien, Jeronimo representeert een Moorder ghenaemt Bassianus, Don Pedro den Keyser Soleman, Portegael den Ridder Rodis, Bellemperia Perseda, sy ageren die Tragedie, Soleman verliefd op Perseda, en can niet verwerwen, sy vlieght den Ridder om den hals en kust hem, waer over den Keyser Bassianus roept, dat hy den Ridder doorsteecken soude, 't welc inder daet na 't leven gheschiet, den Keyser zyn liefde haer noch hoger aen biedende, soo doorsteeckt sy hem ende haer selven oock. De Coningen door de naturelle schrick seggen tegen Jeronimo dat hy de dooden weder op laet rysen, daer op hy antwoort dat sy inder daet waerachtich doot syn, waer over hem de Coningen gevangen nemen, ende dwingen hem te seggen, waerom hy sulcken Tragedie heeft aengerecht, soo byt hy (om niet te belyden) een stuck van syn tongh, de Coninghen dwingen hem dat hy 't schryven sal, hy wyst naer een pennemes t' welck hem ghegheven wordt, doorsteeckt eyndelyck den Coninck van Portegael, Hartogh van Kastieljen ende syn selven.

A. vanden BERGH.

Wt d' een in d' ander Crygh.

Personagien.

Prins van Portegael.
Don Pedro, soon vanden Hartogh van Kastieljen.
Coninck van Spangien.
Oratius, soon van Jeronimo.
Jeronimo, Maerschalck van Spangien.
Hartogh van Kastieljen.
Bellemperia, zijn dochter.
Coninck van Portugael.
Twee Ambassadeurs.
Pedron Gano, knecht van Bellemperia.
Isabel, de vrou van Jeronimo.
Twee Boeren.
Een Schilder.
Drie Kleppers.
Portegaels Knecht.
Pedroos Jongen.
Een Hencker.
Marri Slof-Toffels.
Kees Achterlam.

A. vanden BERGHS

IERONIMO.

Eerste Handelinghe. Eerste Wtkomst.

Pr. Portegael met sijn Volck, Pedro, Orativs met sijn Ondersaten.

Portegael. Hovaerdich Spangien die voor glorieusheyt waent
Dat *Mars* u Veld-heer is, en 't voordeel voor u baent,
Wat waent ghy, dat ick wijck? ons moedich oorlochs knapen
Die u flucx schricken doen, Manhaftich in de wapen,
Die Spangien over bromt, werd van u niet gheveld.
Pedro. Ha! trodtsen *Portegael* 'tis weelde die u queld,
Die Spangien temmen sal, u komst achten wy waerdich,
V vyand is ghereed, de Vorst die maeckt hem vaerdich.
in.
Portegael. Toont nu u dapperheyd, ons Vyand tot ons komt,
En door u moedicheyd gantsch Spangien over bromt.

Sy gaen binnen en vechten, Portegael verliest het.

Pedro. Siet na de Vorst zijn Paert, en wilt het wel bewaren.
Portegael. Fortuyn neemt ghy mijn Paert, wilt voor de doodt mijn sparen.

Eerste Handelinghe. Tweede Wtkomst.

Coninc van Spangien, Don Pedro, Oracivs, Jeronimo, Hartogh van Kasticlgien, Pr. Portegael gevangen zynde van Don Pedro en Oracivs.

Coninck. Lof sy *Jupijn*, en de dapperheyd ws gemoet
Waer me ghy *Portegael* dwingt knielende te voet.
Pedro. Mijn macht brocht d' overhand.
Oratius. En dese mijne slaghen
Scheen dat de jonge Prins macht'loos was om te dragen.
Pedro. Moey'loos en was ic noyt.
Oratius. De glory comt mijn toe,
Rechtvaerdich Majesteyt.
Pedro. *Oratius* wel hoe,
Ick die het Paert eerst greep, den donder van mijn daden
Daer *Mars* voor swichten moet, wout gy die kracht versmaden?
Rooft mijn men eere niet.
Oratius. 'Twas alles in mijn macht,
Mijn moedich kloecke hand toonden zijn blixems kracht,
Ick segh de eer is mijn, 'k en souw de u niet roven.
Pedro. Ick gaf de eerste slach, dies moet ghy 't immers loven,
Don Pedro heeft de prijs, Lof! *Jupijn* voor u gonst.
Oratius. Ghy veynst seer geestich met een seer aerdighe konst
Om dees bepronckte eer, die d' Hemel heeft ghegeven
Mijn, doch 'k ach[t] dat ghy bent om dese eer verlegen.
Jeronimo. Grootmoedich Monarich, 't beduyt mynes oordeel
Hoort *Oratius* mijn soon te hebben 't voordeel,
Moeloos en was hy noyt in s' Majesteyts zijn slagen,
Een loffelijcke prijs ghewent daer wt te draghen.
Hertogh. *Don Pedro* mijnen Soon, de ghene dien ick acht
De Werelt zijn's gelijcks noyt voort en heeft gebracht,
T' gheloof komt noyt in mijn, dat d' eer hem niet sou komen,
Hy is de Werelts schrick, wat sou *Don Pedro* schromen?

Coninck. Sacht, sacht, ick weet een raet: seght op kloeck-
moedigh Held,
Vorst'lijcke *Prins*, ick wil, dat ghy mijn nou verteld,
Wie dat de glory komt, wilt 't rechte vonnis wijsen,
Wiens slaghen dapper zijn, en waerdigh om te prijsen.
Portegael. Groot *Coninck* in Spangien, ick het oordelen sal,
De slaghen vande een, of d' ander heeft gheen tal.
Don Pedros slaghen Heer, die vielen als een donder,
'k Loof d' Hemel schrickt' voor hem, 't was voor de Mensch'
een wonder.
Oratius ghedruys ghelijck een blixem viel,
T' is wonder hoe dat ick het leven noch behiel:
'k Weet dat *Mars* voor hem wijckt, en *Herk'lus* moet
vertrecken,
Wanneer zijn tooren rijst, doet hem tot slaen verwecken.
Coninck. Bent ghy Heeren te vreen, dat ick het vonnis wijs?
Sy antwoorden altemael ghelijck.
Och jae ghenadigh Coninck.
Coninck. Rechtvaerdich de prijs
Gaet: *Oratius* wort die ten deel ghewesen
Het rantsoen; moedigh *Pedro* die niet en kan vreesen,
V lot dat is het Paert, en de *Prins* zijn gheweer:
Ontfangt ellick de gaef, en neemt het voor een eer.
Nu moedich *Portegaels Prins*, 'k weet ghy hebt verlanghen,
Logeert hier in mijn Hof, doch niet als een ghevanghen,
Maer bruyckt u lust en rust al soo het u belieft.
Portegael. Ick danck zijn Majesteyt die mijn soo wel
gherieft.

Eerste Handelinghe. Derde Wtkomst.

Pr. Portegael, Don Pedro, Bellemperia,
en Orativs.

Portegael. *Don Pedro* 'k acht u waert, indien 't u sal believen,
Mijn grootste vriend te zijn.

Pedro. 'k Wil garen u gherieven.
Portegael. Ick sweer u by mijn eer, een vast verbonde trou,
Indien ons vriendschap breect, soo blijft dees *Prins* in rou.
Pedro. 'k Beeedt mijn vaste plicht aen u mijn waerde *Prince*,
T' is d' hooghste glorie die *Don Pedro* kan winssen.
Ghelieft *Portegaels Prins* dat wij ryden ter jacht?
Portegael. *Don Pedro* ick had yet anders nu bedacht:
De minne blaeckt en brand, en sweeft door al mijn sinnen,
Soo dat ick macht'loos ben die strijt te weder winnen.
Verbint u aen een plicht aen mijn, mijn waerde vriend.
Pedro. Al wat g' aen mijn versoeckt, hebt ghy aen mijn verdiend.
Portegael. Ghy moet mijn brenghen. . . .
Pedro. Waer, nu wilt het mijn vertellen.
Portegael. Ghy weet wel wat ick meen by al de Dammasellen.
Pedro. Dat wil ick garen doen, ick ben seer wel bekent.

Bellemperia met Oratius wt.

Portegael. Liefd' woont staech in mijn hart, sy isser in ghewent.
Pedro. Sacht, daer is mijn *Masseur* met onsen *Oratius*.
Portegael. Is dit een Aerdts *Goddin?*
Pedro. Ick bid u schuylt en hoort, sus.

Sy schuylen.

Bellemp. Seght mijn *Oratius*, hoe ist en weet ghy niet
Met mijn Liefwaerde Held, is hem oock leet gheschiet.
Oratius. Mijn Vrou *Bellemperia*, 'k antwoort op u vragen:
V waerde Bruydegom is inden slach verslaghen.
Bellemp. Ay my, onnosel waerde Held.
Oratius. Ghelooft mijn Vrouw,
'k Heb mely met u ramp, en ziels druck met u rouw.
Bellemp. Bedroefde *Bellemperia*.
Oratius. Wilt u druck stelpen.

Bellemp. En saecht ghy ghenen raet mijn waerde Lief te helpen.
Oratius. Ick nam hem op mijn Paert, brocht hem in ons quartier,
Ghestreelt, ghekoestert wel tegens een seer groot vier,
Maer t' was al te vergeefs, het wou hem al begheven,
Ghelijck het bleeck, hy is ghecomen om het leven.
Dees sluyer is van hem indiense mijn Vrouw kent.
Bellemp. Ick kus u, ghy bent stom, doch ben het wel ghewent,
Onnosel Bruydegom, ach! ben 't ghy laes! verslaghen.
Oratius. *Princes* sy blijft aen u indien s' u kan behaghen.
Bellemp. Behout de waerde gift die ick heb in mijn hand.
Ghekluysterde slavin, die nu in droefheyd brand,
Onnosel *Bellemperia*, t' licht is u ontnomen.
Oratius vertreckt, ick sie mijn broeder comen.

Oratius die schuylt, Portegael en Pedro comen by Bellemperia.

Pedro. Zijt wel gemoet *Masseur*.
Bellemp. Helaes! in groot gheween.
Pedro. V selven ghy misdoet dat ghy dan blijft alleen.
Portegael. Ha God'lijcke *Princes*, die door u waerde ooghen
Mijn ziel ghekerckert hout in uwe hoogh vermoghen,
Schoon dochter van *Jupijn*, *Portegaels* klacht aenhoort.
Bellemp. Verrader die mijn Lief soo schand'lijck hebt vermoort.
Pedro. t' Is inden slach gheschiet, en met manhaftich raecken.
Bellemp. De doodelijcke pijn, mijn harte oock moet smaecken,
Verrader die mijn licht des Werelts heeft berooft.
Portegael. Siet u gheboeyde slaef, die in u dienste slooft,
'k Herkauw soo smaeck'lijck soet, u bitterlijcke woorden,
Ghy boeyt mijn slaefelijck, hoe kan ick u vermoorden,

'k Maecku vooghdes mijns ziel, en *Mestres* van mijn hart,
Gekerckert in u licht leg ick gheheel verwart,
Ach! mijn verliefde ziel die gaet daer knielen 't grasen,
En wauwelt soo veel soet, om'thongerich hart te asen.
Waerde *Bellemperia.*

Bellemp. 't Spreecken mijn verveelt,
Vaert wel, ha! ghy Tyran die my mijn Son ontsteelt.

Sy gaet en laet een Handschoen vallen, Oratius neemptse op en presenteertse haer, sy geeftse hem alle bey.

Oratius. Vrouw *Bellemperia* u Handschoen vondick legghen.

Bellemp. Daer draegt de ander me, doch wilt het niemant seggen. Beyde binnen.

Pedro. *Oracius* daer weer, wel ick verwonder mijn,
Of souw het zijn een geest recht in *Oratius* schijn?

Portegael. Weent *Portegael, u Prins* die is in ongenaden,
De manhaftige daet gheoordeelt wort verraden.
Jupijn laet ghy dit toe, *Oratius* mijn bederf,
Ramp-spoedich *Portegael*, laes! ick ontijdich sterf.
Don Pedro, waerde vriend, ghy hoort dees *Prins* wel klagen,
Maer laes'k ben machteloos soo wreeden straf te draghen,
Bellemperia Lief, ach! is u hart dus wreet.

Pedro. De doot heurs Liefd die brenght u al dit droeve leedt.
Door ons vereende plicht wil ick u nu gherieven,
Ick weten sal de grond van dit beveynste lieven.
'k Bid *Prince*, weest gherust, kom an en laet ons gaen,
Gelooft dat ick de gront wel grondich sal verstaen.

Eerste Handelinghe. Vierde Wtkomst.

Coninck van Portegael, met twee Ambassadevrs.

Con. port. Weent *Portegael* seer droef mits dat ghy zijt verslagen,
Jupijn bent ghy versteent, hoe kost gy het verdragen?

Hadt ghy geen donder noch geen blixem om te slaen
Ons Vyand? ist moog'lijck gy dit kost kijcken aen?
Doch't grootste ongeluc: mijn waerde soon gevangen,
Mijn Soon, ach! na wiens komst ick graegh'lijc heb verlangen.
Ghy Heeren sult u spoen te reysen dach en nacht,
Op dat mijn Soons rantsoen wort haestich daer gebracht.

1. Ambas. Wy volghen plichtelijck ons Majesteyts begeeren.

Con. port. Wat dunckt u, is het niet een groot onluck, mijn Heeren?

2. Ambas. Genadich Majesteyt, het is een groot misval,
't Onluck en is niet hier, maer laes! 't is overal,
Fortuyna dompelt Heer, soo schielijck met de menschen,
't Luck brengt schier't onluck me, wy moeten altijt wenschen,
't Onluck komt noyt alleen, maer't is altoos verselt,
Noyt is de vreught soo groot, yets isser dat ons quelt,
De gulsicheyd die leyt soo vruchtbaer in de menschen,
Dat hoemen meerder heeft, staegh al na meer wil wenschen,
Vernoeght en is men noyt.

Con. port. Wel Heeren, 't is hoogh tijt,
Siet dat ghy naerstelijck de weghen over rijt,
En spoeyt u haestigh voort.

1. Ambas. Wy volghen u begeeren.
Langh leeft zijn Majesteyt.

Con. port. Wilt haestigh weder keeren.

Eerste Handelinghe. Vijfde Wtkomst.

Pr. Portegael, Don Pedro, Pedron Gano, Bellemperia.

Portegael. Waer heen bedroefde *Prins?* waer dat ick ga of stae,
Bellemperias licht vollicht mijn altijt nae,

Hoe weynich dat zijt weet, en schijnt mijn staegh te haten,
De gracht-lust van haer hart, pooght met mijn hart te praten,
Want waerom sou haer beeld staegh leggen in mijn sin?
Indiense niet bedout waer vruchtbaer vande min.
Ghy boeyt heel *Portegael*, *Godin* aller *Godinnen*,
Ghekluystert legh ick en gekerckert om weer minnen
Bepronckte koesteres, hooch outaer van mijn ziel.
Doch als ick 't wel bedenck vergeefs ick altoos kniel,
Vermidts de waerde Vrouw mijn vinnigh gaet begeven,
Hoewel ick slaefs ghewijs soeck in haer dienst te leven.
't Schijnt dat dees wreede smart int minst haer niet medooght,
Pynicht mijn flauwe ziel, door 't kluystering beooght.
Ha! *Bellemperia*, Moordresse van mijn leven,
Die 'k in de borren mijns ziel ten Hemel had verheven,
O! schaecksteres mijns rust.

Pedro. Wel *Prins*, dus droevich hier.

Portegael. Laes! in een groote klacht, met bitterlijck getier.
't Is *Bellemperia*, de gheen die ick beminne,
't Is *Bellemperia*, die staet in 't diepst' mijns sinne.
Waer op het middel-punt mijns ziels gedachten speelt.
En wt haer af-keer laes! pijnd'lijcke smarte teelt.

Pedro. Ick bid u *Prins*, vertreckt en wilt mijn alleen laten,
Ick sal mijn Susters knecht so listelijck bepraten
Dat alle het gheheym sal comen aen den dagh.

Portegael. *Don Pedro* waerde vriend, 'k noyt meerder onluck sagh.
Hier zijn wy voor de deur, wel aen ick mach vertrecken.

in.

Pedro. 'k Sweer wy *Oratius* zijn doen 't sullen begecken.

Hy clopt.

Gano. Wat is mijn Heers' begeer?

Pedro. Roept *Bellemperia* hier.
Ick sweer dat ick om stoot haer ziels gloeyende vier.
Bellemp. Wel Broeder wat is dit? waerom komt ghy niet binnen?
Pedro. Fy Suster dat ghy kunt *Oratius* beminnen,
En acht *Prins Portegael* niet, wiens liefde ghy hoort.
Bellemp. Dien Tyran die mijn Lief, helaci! heeft vermoort.
Pedro. Ick sweer by 't Hemels heyr, ick wil ghy hem sult lieven.
Bellemp. Al wat dat ghy begeert, sal ick u in gherieven,
Mijn Heer na u begeert. in.
Pedro. 'k Vervloeck *Bellemperia* schier
In d' afgrondts nare poel. *Pedron Gano* hoor hier,
'k Begeer dat ghy mijn sult nu duydelijck vertellen
Op wien mijn Suster gaet haer waerde minne stellen.
Gano. Dat waer een groote konst te weeten Heer voor mijn.
Pedro. Wilt ghy niet, 't swaert dat sal u dwinglands Meester zijn.
Gano. Hout Heer, ken weet het niet.
Pedro. Wel aen, wilt ghy 't niet segghen?
Gano. Ick sal.
Pedro. Wien ist?
Gano. Mijn Heer, 'k weet het niet wt te leggen.
Pedro. Verrader, nu dit swaert u brenghen sal ter doot.
Gano. Ick sal 't u seggen Heer, laet mijn uyt dese noot.
Hy lieft haer.
Pedro. Wien ist *Oratius*, doet t' mijn weten.
Gano. Met *Oratius* Heer, zy haer liefd wil vergeten.
Pedro. Wel aen vertreckt, u nu in 't minst gheen leet gheschiet.
Gano. Maer Heer, ey lieve en vermaend van mijn doch niet,
Ey Heerschop, wilt mijn niet beklappen. in.
Pedro. Wilt niet vreesen.

Gaet heen. en ick nae 't Hof; sou 't dan *Oratius* wesen —
Daer is *Portegaels Prins*, 'k onschuyl en hoor zijn klacht.
Portegael. Waer hebt ghy, wreede liefd, *Portegaels Prins* ghebracht,
Ha! *Bellemperia*, ziel-roofster van mijn leven,
Waerom boeyt ghy mijn ziel, als ghy mijn wilt begeven?
Laes! mijn ghedachtenis op u, mijn Sonne, speelt,
Jupijns gheteelde pronck, en d' Hemels schoonste beelt,
Waer u hart als het mijn bedout van liefde droncken,
En dat ick wauwelde soo veel liefs minne voncken
In d' grachtlust uwes hart, ziel Engel, waerde Vrouw
Mijn gijseling is u licht, mijn ziels gheboeyde rouw,
Ghy kerckert *Portegael* door u Son, schoon der schoonen,
Daer ick gekluystert legh, daer moet ick immers woonen,
En immer weygert ghy de woon-plaets van u ziel,
En boeyt de kracht mijns hart dat 'k selfs niet en hiel,
Hooge *Princes*, ick leef dienst'lijck in u gebooden,
Ha! dochter van *Jupijn*, erf-*Godin* der *Goden*,
Hoe dat mijn ziel al meer u waerde Sonne prijst.
Hoe dat't ontfonckte vier al gloeyen'd meerder rijst,
Strael vlamt het pijndelijck met hooge hoogh vermogen
En laes! de borren mijns ziel nae kniellend liefd gaet poghen.
Ha! Lief *Bellemperia*, u hart dees wreedheyd teelt,
De gracht-lust van mijn ziel op uwe outaer speelt,
Ziel poeselende Vrouw, ha! pronckscl der *Godinnen*,
Ha! lodder lonckend Lief, kunt ghy niet weder minnen,
Of is u hart versteent, ronsom gesmeet met stael?
Nochtans soo braelt u ziel met d'alderschoonste prael
Die oyt Monarich sach in glorieusheyt rijsen.
Ghy kondt in's Hemels heyr verliefde ziele spijsen.
'k Loof d' Hemel en *Jupijn* door Liefd leggen ter neer
Smoor droncken in Liefs vlam, *Natuer* dit is noch meer
Quelt om schoon *Bellempeer* hopeloos Jalosye.

Om datse denckt *Jupijn* haer Sonnenslicht komt vryen.
Onnosel *Portegael*, u glory leyd geveld.
Pedro. Ha! *Prins*, 'k heb mely met u ramp groot-moedich Held,
Wat sou u moedich hart dus klachteloos staen klagen?
De tijdt viel mijn soo lang, dat ick't nau kost verdragen,
Vermidts u droeve klacht, die *Bellempeer* begeckt,
Oratius die ist waer nae heur liefde streckt.
Portegael. En ist *Oratius* die staet int diepst heurs sinnen
Veel vruchtbaer van *Natuer*, koestert zijn lieve minnen?
Ziel-pleyster van mijn hart, ach! siet de gloet van min,
Strael-vlammen't in mijn hart, kruypt dieper, dieper in.
Don Pedro ghy sult mijn ontijdich noch sien sterven.
Pedro. V ramp die teelt een druck, die ick oock me sou erven.
Portegael. Hemel isser gheen raet te scheyden dese twee,
Soo kneust mijn flauwe ziel, 't hart is willichlijck ree,
De ziel siddert van angst.
Pedro. Daer is gheen raet te dencken
Als dit, *Oratius* het leven flucx te krencken.
Portegael. Tot *Oratius* doot sien ick seer weynich raet.
Pedro. Ick sal *Pedron Gano* dat ghy het wel verstaet,
En mij[ne]n knecht te saem wel soo veel duym-kruyt geven,
Dat sy met eygen lust hem brenghen om het leven.
Portegael. Maer soo het dan wt komt dat wy de oorsaeck zijn?
Pedro. Ons hoogen staet die maect 't geloof tot geenen schijn.
Portegael. Maer soo ons eygen volck verraed'lijck ons verraden,
Ons hoogen roem ghevelt lach door des misdaets daden.
Pedro. Daer komt *Gano* recht aen, ic bid u schuylt.
Portegael. Ick sal.

Hy schuylt.

Gano. Goe'n dagh ghenadigh Heer. hoe gaet het met u al?
Pedro. Ghy zijdt seer wel gemoet.
Gano. Soo is mijn luck gereesen.
Pedro. Ghy moet mijn in een saeck een weynich dienstich wesen.
Gano. Heer, al wat ghy begeert, alst in mijn macht maer is,
Alwaer het noch soo veel, weest van mijn dienst gewis.
Pedro. 'k Sal u met gelt en goet wel rijckelijck beloonen.
Gano. Heer, maer Heer, om gelt ging ick inde Hel wel woonen,
Gelt brocht iou by mijn Suster, mijn by een hoer,
Een ander by mijn vrijster, de duyvel by zijn moer:
Gelt Heer, als ick slechts dat nobele gelt mach rapen
Heer, ick lietie om het gelt wel by mijn Moer slapen.
Pedro. Soo bent ghy dan te vreen, en wilt u dienstelijck spoen.
Gano. 't Gelt Heer, dat is heel braef, wat is dat ick sou doen?
Pedro. Ghy moet *Oratius* fluex brengen om het leven.
Gano. Neen Heer, 'k wilie liever al het gelt weer geven
Als ick het heb.
Pedro. Verrader, Tyran wat spreeckt ghy daer?
Gano. Ey Heer, steeckt mijn niet, ick vermoor liever mijn vaer,
'k En hebber gheen.
Pedro. Wel aen belooft mijn dan met woorden,
Dat ghy *Oratius* sult helpen vermoorden.
Gano. Maer Heer, de sunt daer van, hoe maeck ick het daer mee?
Pedro. Ey kerel benie geck, de sunt, stelie te vree,
De sunt die komt op mijn, ick die hem u hiet dooden.
Gano. Ey staet dan Heer, voor mijn, anders ick hang so noden.
Pedro. 'k Verseecker u pardon, spreeckt vry met trodtse rom.

Gano. Tut, tut soo is het niet, soo breng ick hem wel om.
Pedro. Al stont ghy op de leer, wilt op mijn vast betrouwen.
Gano. Wel an mijn Heer, 't avont soo is hy met mijn vrouwe
Weer in den boegaert; de sleutel Heer, sal ick dan
Trecken wt het slot.
Pedro. Ick laet het daer op staen.
Gano. Wel an.
in.
Portegael. *Portegaels* glorie braelt.
Pedro. Men moeter so op letten.
Portegael. Kom gaen wy om het stuck in't werck voort
te setten.

Tweede Handelinghe. Eerste Wtkomst.

Vertooninge,
Daer Orativs en Bellemperia Lief-kosen,
Pr. Portegael en Don Pedro sweeren sijn doot.
Bellemperia, Orativs, Jeronimo, Isabel.

Bellemp. *Oratius* mijn Lief, dien ick so waerdich acht.
Oratius. Ha! *Bellemperia* die noyt is wt ghedacht.
Bellemp. Ha! overschoone ziel, die mijn u dienst gaet
toonen.
Oratius. Wie wenst in u gebot niet dienstelijc te woonen?
Bellemp. *Oratius* dien ick stel int middel-punt mijns ziel.
Oratius. Bepronckte outaers gloor voor wien ic daeglijcx
kniel.
Bellemp. *Oratius* mijn Lief, 'k heb u soo hoogh verheven
Dat sonder u ghesicht kan *Bellempeer* niet leven,
Oratius mijn son! *Oratius* mijn licht!
Waer voor de gulde Son zijn wagen went en swicht,
O! poesel waerde Held, *Oratius* beminden,
Inde borren mijns ziel sult ghy weer liefde vinden.
Oratius. Ha! *Bellemperia* 'k leef op u loncking soet.
Bellemp. En ghy dees teere maecht haer hart en ziele voet,

Ellendelijck door't ghesicht. ha! Son. ach! waerde oogen
Die *Bellemperas* macht hebt in u licht ghetoghen.
Oracius hoort ghy de Nachtegaels gheluyt?
Orativs. 't Geluyt recht op mijn Liefs geluyt duydelijck sluyt.

Hier vermoordense Oratius. ende nemen Bellemperia gevangen. Portegael hangt hem op. ende sy roept Jeronimo. Jeronimo. Jeronimo uyt met een toorts.

Wie roept *Jeronimo* in dese duyster nachten?
Een roept *Jeronimo* met bitterlijcke klachten.
Wel was het dan geen stem die *Jeronimo* riep.
Riep droef *Jeronimo*. daer ick laes! lach en sliep.
En wiens bedruckte stem *Jeronimo* doet komen
In zijnen Bogaert 'snachts. waer jeder voor sou schromen:
Wel wat is dit dat ick hier hangen vind? een man
Roept out *Jeronimo*. en weet nu nergens van.
Ick wil hem snijden of van dees onnosel linden.
Hemel! het is mijn kint *Oratius* beminden.
Fy moort. verraders roepen out *Jeronimo* aen.
Recht of *Jeronimo* zijn Soon dus had verraen.
Oratius mijn kint. helaci! dus ghesteecken.
En dan gehangen op om meerder wraeck te wreecken.
Errem out *Jeronimoos* soon *Oratius* doot!
Wie roept *Jeronimo* en klaecht een droeve noot?
Vertoeft. wie sien ick daer al schijmerende leggen.
Kom hier. kom hier mijn broer. 'k begeer ghy mijn sult seggen
Hoe ghy komt aen dees kleer. dees kleer gelijcken wel
Mijn Soon *Oratius* kleer. mijn soon *Oratius* sel
Wel dansen. mijn soon. wie komt *Jeronimo* trecken?
Waer steel jy al dit goet. hee? ick wil hem op wecken.
Mijn dunckt aen dees kleer g'lijckt mijn Soon *Oratius*,
Erm *Jeronimoos* soon *Oratius*: maer hoe. sus.
Oratius is genoyt op't hof van Don *Kastieljen*.
Daer is *Portegaels Prins* met alle zijn famieljen.

En evenwel ist een dief: hou *Monseur* dief, seg op,
Ken-stu mijn Soon *Oratius?* Wat, tou Esels kop
Spreeckt, errem oud *Jeronimo* moet sterreven!
Daer komt *Oratius Jeronimo* bederven.
Isabel. Waer loopt *Jeronimo* en laet zijn *Isabel?*
Wie riep *Jeronimo* met sulcken droef ghequel?
Daer staet *Jeronimo,* hy schijnt schier dul te wesen,
De oogen puylen wt 't sijn yselicke vreesen.
Jeronimo!
Jeronim. Wech, wech!
Isabel. Ey Lief *Jeronimo!*
Jeronim. Ey tou moordenaer wech!
Isabel. Hy is zijn sinnen quijt, o!
Droevich droef misval, ginght ghy mijn hier toe sparen.
Jeronim. En *Karon* recht de mast om nae de Hel te varen.
Isabel. *Jeronimo* mijn Lief, onnosel oude man,
Hoe siet ghy *Isabel* soo schrickelijcken an?
Weent bloede tranens vliet wt de borren mijns zielen.
Spreeckt *Isabel* aen, Lief *Jeronimo.*
Jeronim. Sy vielen
Op *Oratius.*
Isabel. Kent ghy u *Isabel* niet
Die bitterlijcke weent.
Jeronim. De Moort die is gheschiet,
Mijn soon, mijn soon is doot, ick sie hem ginder komen.
Isabel. *Jeronimo!*
Jeronim. Wech, wech en wech!
Isabel. Ick sal niet schromen,
Siet wien u kniellend valt *Jeronimo,* te voet.
Jeronim. Wien bent ghy?
Isabel. *Isabel.*
Jeronim. *Isabel* 't is goet,
Mijn son *Isabel, Isabella* wilt mijn segghen,
Kent ghy die man?

Isabel. *Jeronimo*, ick vind hier leggen
Mijn soon *Oratius* dien ick soo vierich min.
Jeronim. Mijn soon *Oratius* malloot, o toe geckin!
Isabel. *Jeronimo!*
Jeronim. Wech, wech, het sou mijn Soon wesen?
Isabel. *Jeronimo* mijn man!
Jeronim. 'k Moet lachgen: ha, ha dese
Mijn soon?
Isabel. Bedroefde *Isabel*, dese is mijn kint.
Helaci! siet mijn man is gantsch wt het ghesint.
Wat port de roodtse stom beweechgelijck te weenen,
't Medooght de klippen laes! tot mededoogen 't steenen:
Onnosel jonger Held, en ghy, o oude man
Wiens ziels druck is so groot dat ick 't niet noemen kan.
Ey mijn bedroefde Vrouw, stort wt u tranen bloedigh,
De weedom van u ziel die teelt soo veel druck spoedigh.
Onnoosel, dien ick heb soo mind'lijck op ghequickt.
Jeronim. *Oratius* mijn soon, wiens doot mijn harte breeckt.
Isabel. Ach! waer ick voor u dood.
Jeronim. Rijst op mijn oude haren.
Isabel. Wat wilt ghy *Isabel*, u selven langer sparen?
Jeronim. Fy moort, die niet als inde Hel belacht en wort —
Isabel. 't Is d' Hemel die daer mijn onrechtelijck doet
te kort, —
Jeronim. En kneust *Jeronimo* zijn oude teere leeden.
Isabel. Die *Prosrapijn* aen hem dus vierich wou besteeden.
Siet daer, *Oratius* gaet wand'len heen en weer,
Komt hier *Oratius*, komt hier! daer valt hy neer.
Erm *Isabel* is kout, wel wie of daer komt steenen?
Gins gaet *Jeronimo* soo bitterlijcke weenen.
Jeronimo, *Jeronimo!*
Jeronim. Wech, wech, stil, stil!
Oratius, mijn soon.

Isabel. En *Isabella* wil
Gins by *Oratius* gaen, —
Jeronim. 't Is waer, ick moet het looven.
Isabel. En stommelen heen en weer *Oratius* te rooven,
En mijn *Jeronimo* is doot, is doot.
Jeronim. *Isabel!*
Isabel. Stil, stil, wacht, wacht!
Jeronim. *Jeronimo*, wacht, wacht hun.
Isabel. Wel,
Bellemperia schoon dochter, wie komt mijn trecken,
Oratius en *Jeronimo* op te wecken?
Jeronim. Heem, hem, o broer, hoe ist, speelt noch een galiaert,
Fa, la, la, la, la, out man danst!
Isabel. Hoe siddert d'aert
En mijn *Jeronimo*, die speelt staegh met zijn haren,
Onnosel oude man, 't verstant is u ontvaren.
Oratius mijn kind, 't onluck is dese vrouw
In hopeloose damp ghesmoort met droeve rouw,
Onnosel kind, ick sie u poesel lodder wanghen
Zijn met een bleecke schicht van doodens straelbehangen.
Daer komt *Jeronimo*, kent ghy u Huys-vrou niet?
Jeronim. Wel *Isabella*, Vrouw, hoe wat is hier gheschiet?
Oratius mijn kint, helaci! om het leven.
Isabel. Bedroefde *Isabel*, waer sult ghy noch gaen sweeven?
Jeronim. Hier heb ick nu u bloet dat grimmigh grimt om wraeck,
Mijn hart bloed dorstigh dorst om hongerighe smaeck.
Isabel. Vint ghy de moorder Lief, waer me sult ghy hem plagen?
Jeronim. Met d'alderwreedste straf, diemen oyt kan verdragen.
Isabel. De schrickelijckste pijn te weynigh voor hem is.
Jeronim. Hy krijght loon na zijn daet, weest daer vry van ghewis.

Isabel. Lief laet ons wt den tuyn ons soon brengen na binnen.

Jeronim. Kom *Isabel* wiens ziel quijnt als mijn droeve sinnen.

Sy brenghen hem binnen.

Tweede Handelinghe. Tweede Wtkomst.

Don Pedro. Pedron Gano.

Pedro. Ick mijmer waer ick ga. en ben in groote noot:
'k Vrees dat wt comen mocht 't beleyt van dese doot.
Wel op mijn selven mach ic vastelijcken bouwen.
En op *Portegaels Prins* mach ic het vast betrouwen.
Maer nu zijn knecht of die al dicht is en sekreet
Dat is een saeck die ick int minste niet en weet.
'k Vertrouwer weynich op. ick sou hem licht doen dooden
Door *Pedron Gano*. al doet hy het noch soo nooden.
En maecken hem dan wijs. ick hem verlossen souw
Soo doet hy 't sonder vrees of angstelijcke rouw.
Hy verdient me zijn straf. waer nae ick heb verlanghen.
Het best datter of comt is dat hy word gehangen.

Hy klopt.

Gano. Ghenadich Heer. ghy daer? Ick heb u lang verwacht.
Pedro. Komt hier. ick heb voor u een boodschap weer bedacht.
Gano. Wat isset Heer?
Pedro. Siet daer. daer zijn een vijftich kroonen.
Ghy moet *Portegaels* knecht na zijn werck belonen.
Gano. Wat souw ick Heer. dan doen?
Pedro. 'k Begeer ghy hem schiet doot.
Gano. Maer vangense my dan?
Pedro. 'k Bevry u vande noot.
Ghy vind hem t'avont hier. maer past hem wel te raecken.
Gano. Surght sleghs voor mijn lijf, ick sal het dan wel maecken.

Pedro. Laet alles op mijn staen, beschickt u dingen wel.
Gano. 'k Voldoe mijn boodschap Heer, en ick neem geen uyt-stel.

Tweede Handelinghe. Derde Wtkomst.

Bellemperia.

Bellemp. Bedroefde *Bellempeer* wilt laes! u tranen storten,
Maer hoe veel dat ick stort, ten kan geen lijden korten.
Onnoosel Bruydegom, ach! lief *Oratius*,
V laetste gallem 't was: *Bellemperia*, sus!
Ach! soo veel traentgens *Oratius*, wil k' u toe tellen
Als u onnosel dood mijn hartjen toochjens quellen.
Vlied bloede tranens tocht in zijn ijs koude graft,
Omhelst met troeteling mijn Lief, doch doet het saft,
Hijght sughtjens op en neer, mijn teder hart bespringen,
De borren mijnes hart kan droefheyd niet bedwinghen.
Hier heb ick al 't secreet gheschreven van mijn Lief
Aen oud *Jeronimo* in dees beslooten brief,
En heb het duyd'lijck met mijn eygen bloed gheschreven
Wie dat de moorders zijn van sijn onnoosel leven.
Hier komt hy dick verby, onnoosel stom papier,
Weent droef u boodschap wt met bitterlijck ghetier.

Tweede Handelinghe. Vierde Wtkomst.

Jeronimo.

De murmurasie doet 't gedachtenisse krencken,
Ick mijmer waer ick ga, en kan noch niet bedencken
Door soo veel overleghs wie dat de moorder is.
Fy moort die d' Hel belacht, van wiens straf ghy bent wis,
De stomme roodsen sullen noch u moort uyt seggen
Als *Charon* om u komt. Wel wat mach hier toch leggen?

Hy neemt den brief op, gelesen hebbende spreeckt.

Ha! *Bellemperia*, bedroefde aerds *Godin*
Die noch gekerckert leyt in u *Oratius* min,
En brenght nu aen den dach, o! Perel aller vrouwen
Wie dat de moorder is, en schut u lieve trouwe.
Ist soo? och jae 't, ick 't vastelijck gelooven moet
Midts zijdt besegelt heeft, helaci! met haer bloet.
Fy *Princen*. Moordenaers, die 'k moet sien voor mijn oogen,
Ha! stomme letteren, *Jupijn* kan 't niet medoogen.

De Geest van Oratius uyt, ende spreeckt.

t' Voorburgh der Hellen schrickt van d' eyselijcke moort.
De sercken barsten en de dooden rijsen: hoort
Jeronimo, wilt mijn onnosel doot toch wreecken,
De wraeck port dat ick most mijn grafte open breecken.
'k Roep wraeck, wraeck, revensie vande moort, dubbelt wraeck.
Portegael en *Kastiel* zijn oorsaeck vande saeck.

Jeronimo spreckt.

Hoe flaut ghy soo mijn hart, moedigh u moet wilt grijpen.
Mars u beschermer is, en laet zijn swaert vast slijpen,
En treed u moedich voor, midts datter word gheeyscht
Wraeck van 't onnosel bloet, waer van den Hemel deyscht.
Druyl-oorich schudde bolt, dreunt d' aerdrijck van zijn assen.
Moordt die met al de Zee niet en is of te wassen.
Revensi *Princen*, wil ick van mijn eygen soon,
Ist dat ick 't niet en wreeck, so wreecken 't al de Goo'n.
Ach! mijn *Oratius*, hoe pijndlijck stondt u wesen.
Ghy weest mijn u quedtsuer, 'k en kost u niet genesen.
Dit sal de plaester zijn tot u bedruckte noot
Dat ick de moorders breng aen een seer wreeden doot.

Tweede Handelinghe. Vijfde Wtkomst

Bellemperia. Pr. Portegael. Don Pedro.

Bellemp. Hoe seyt men Heer dat woord.
Portegael. Pronck oorelogbs windresse.

Bellemp. Veyns' ick voor moorders nu.
Portegael. Hooghwaerdige *Princesse,*
Strael vlamt de born mijns ziel, bepronckt u outaers toon
Vooghdesse van mijn ziel, dwing-landt des Meesters Goo'n,
Mijn hartjen tochjens graegh, bedout met vloet der minnen
Gekerckert macht-loos leyt in u ghewelt *Goddinnen.*
Goddin, dit aerdtsch gheslacht boeyt alles in u oogh,
Diana voor u knield, en plichtelijcken boogh.
De *Jacht-Godinnen* 't saem u met Laurieren kroonen,
Haer macht was te gheringh u waerdijs lof te loonen.
Dies dat ick macht-loos ben, *Jupijn* 'k ruyl om mijn kroon
Een giftige waerdy, die 'k u schenck om liefs loon.
Ha! *Bellemperia,* mijn waerde soete Engel,
Hoe boeyt ghy *Portegael* met droef en lief gemengel.
Bellemp. *Prins Portegael* ick sie, liefd boeyt u door haer vlam.
Pedro. *Messeur* maeckt onderscheyt van *Prins* of Coningstam.
Bellemp. Hoe sal ick lieven soo 't natuer mijn heeft verbooden?
Portegael. *Godin* die mijn ziel boeyt, en ziele van de *Goden*
Beheerscht door u waerdy.
Bellemp. Wat wilt ghy dan van mijn?
Pedro. Dat de gheschiede moort heel int secreet moet zijn.
Bellemp. En als ick't u beloof.
Pedro. Soo salmen u loos laten.
Portegael. Midts ghy dees droeve *Prins* soo vinnigh niet sult haten.
Wat speelter in u oogh, en isset niet liefs vlam?
Ghy weet mijn liefdens roock den Hemel hoogh op klam,
Door dien sy is bedout vruchtbaer, en 't onverwinnen
Deel, moedigh in slaverny tuygelt mijn droeve sinnen,
En d' hopeloose damp sticht na den Hemel vaert.

Bellemp. *Prins Portegael* ick acht u dubbelt liefde waert,
Maer ick niet lieven kan, midts ick liefd heb versworen.
Pedro. Nochtans so moet ghy nae zijn droeve klachten hooren.
Portegael. 't Vrughtbaer bedoude hart loopt over van mans kracht,
En soo 't soo niet en waer, 'k viel daet'lijck in onmacht.
Macht'loos en ben ick niet tegens liefds vlam te strijden,
Maer nu bekennen moet, dat ick d' brant niet kan lijden
Die in mijn borren queelt met glorieus geluyt,
Braveerster onses eeuw, door dien sy daer wt spruyt.
Bellemp. Boert vry soo 't u genaed in 't minst yet kan behagen.
Pedro. Hy draeght de grootste liefd die ooghen oyt besaghen.
Portegael. Zielwaerde *Diana*, blust 't verneys van d' liefs aert,
De hopelose damp stijgt na den Hemel vaert,
Waent dat mijn preutse vrouw na hoger staet sal pogen,
Pijnight mijn flauwe ziel, door 't kluysterings beogen.
Ziel-engel hooge son, vrouw Fenix, ach! *Goddin*,
Aller *Goddinen* pronck, toont over vloet van min,
Ach! aen u hoogh outaer komt uwe son mijn kluyst'ren.
Door liefs trali ick spreeck, en ghy en wilt niet luyst'ren,
Hoe wt mijn borren springt het vonck' rich vlammend vier,
Gedompelt inde gloet daer 'k in versmoore schier.
Bellemp. Ghy maeckt mijn spraecke stom door uwe pratery.
Portegael. En dees *Prins* willich buyght dienst'lijck in slaverny.
Pedro. V luck ten Hemelvaert stijght, *Messeur Bellempeer*.
Bellemp. V Majesteyt te hoogh mijn prijst, genadigh Heer.
Portegael. Noyt sal ick waerde Vrouw, u soo veel lof na spreecken

Dat u waerdy is vol, maer altijt sal ontbreecken
Een meerder lof mijn ziel, die is ken weet niet hoe.
Pedro. Ick bid u *Prins*, *Messeur* gaen wy na binnen toe.

Derde Handelinghe. Eerste Wtkomst.

Jeronimo wt met een Poenjaert en een touw om zijn hals, Don Pedro, Isabel.

Jeronim. Wraeck moorders, moorders wraeck, en doet u niet verschricken
Mijn eyselijcke komst? siet hoe de dooden micken
En rijsen 't grafte wt, en wijsen met de hand
Dat sy komen en doen *Jeronimo* onderstand,
Waer of de Moorders zijn die 't loon sullen beerven
En van *Jeronimo* zijn eygen handen sterven.
Kastieljen, Portegael!
Pedro. Voor's Majesteyts zijn deur,
Hoe *Jeronimo!*
Jeronim. *Bones Nootjens Singieur.*
Pedro. Wel hoe *Jeronimo*, wel wat is dit bedreven?
Jeronim. *Don Pedro*, ha! *Prins*, *Prins* hoe staet het leven?
Pedro. Hoe maeckt ghy sulck gheraes, wie heeft u wat ghedaen?
Jeronim. Ick, o neen, mijn *Prins* die heeft het qualijck verstaen,
Don Kastieljen, mijn vriend, mijn hardts Lief beminden.
Pedro. *Jeronimo* vaert wel. [in.]
Jeronim. Ghy sult het noch wel vinden
De liefd die ick u draegh vervloockte *Prins*, verrader
Die mijn soon heeft vermoort, en moort de soon zijn vader
Door u ghesicht, so leet is mijn u moorders wesen
Dat wt de afgronds poel schrickelijck is gheresen.
Daer is *Oratius*, onnosel jonger Held,
En heeft u *Charon* staegh soo dapperlijck geveld.

Op, op *Prins Portegael*, ist tijt om hier te leggen?
Alecto hou, hem, wat wil *Alecto* seggen?
Blijft staen *Oratius*, blijft staen 'k hael *Prosrapijn*.
Jeronimo verschuylt, verschuylt, kom, kom by mijn!

Isabel. Wijckt rodtsen dick betreen, mijn toren wil niet stillen,
De dapperheyd mijns hart doet 't gantsche wout door trillen.
Wel *Charon* bent ghy daer, en is het noch geen tijt
Dat ghy aen d'mont der Hel met uwe vracht-schuyt zijt?
Vertoeft *Jeronimo*, want siet den Hemel scheuren.
Wacht furi, als ick kom, daer barsten d' Helsche deuren.
Siet daer in *Charon's* bood treed moedigh *Portegael*,
En *Herkelus* vertreckt voor dit dapperlijck stael.
Kom hier, weest niet vervaert, en wilt in't minst niet schricken —

Jeronim. *Bones Nootjes.*

Isabel. *Bellemperia* aen 't bemicken.

Jeronim. *Bellemperia*, ha!

Isabel. Nu moedigh *Alecto*,
Verschuylt in *Charons* bood dat hy u niet en siet, soo
Die grijse suckelaer, en gaet hy noch niet varen,
Vaert furi dapper voort, 'k en wil nu niemant sparen.
Moedighe rodsen wijckt.

Jeronim. *Oratius* vertoeft.

Isabel. *Alecto* geeft men 't tou dat tot de mort behoeft,
Mijn donder furies vlam doet t' gantsche aerdrijck schricken
Tot aen zijn middelpunt: hoe staen 'sen kussen licken?
Bellemperia, flucx, 'k seg *Portegael* van daer!
Hoe loopt hy, ha, ha, ha!

Jeronim. Vertoeft, vertoeft, en waer
Wil jy *Jeronimo* trecken?

Isabel. Kom helpt binden.

Jeronim. Het is *Prins Portegael*, ick sal hem nu wel vinden,
Kom *Portegael*, kom, treckt toe, toe dat is aen,
Kom *Monseur Portegael*, laet ons nae *Charon* gaen.

Hy draeght haer binnen.

Derde Handelinghe. Tweede Wtkomst.

Jeronimo wt, twee Boeren volghen hem.

Jeronim. En die *Jeronimo* zijn dapperheyd verdoven,
Nu *Charon* blijft van daer, wat wilt ghy *Pluto* roven?
Moedigh *Alecto?*
1. boer. Mijn Heer, ick had geeren recht
Over mijn dooden soon.
Jeronim. Wat is dat ghy daer seght?
2. boer. Ons kinderen mijn Heer, zijn bey ghebrocht om 't leven.
Jeronim. Gaet heen by *Charon*, seght dat hy u raet wil geven.
1. boer. Ey lieve Heer, doet straef over de wreede doot.
2. boer. Doet toch Justitie Heer, over mijn groote noot.
Jeronim. Ha, ha, Justitie! recht!
2. boer. Heer wilt de fielt niet sparen.
Jeronim. Gaet heen nae *Charon* toe, siet ginder komt hy varen,
Soeckt daer, daer hebt ghy recht, Justitie van al,
Van al, maer hier, maer hier en hebje niemendal;
Erm out *Jeronimo.*
2. boer. Heer wilt ons wraeck toe segghen,
Jeronim. Siet ginder, sieje wel mijn vriend Don Pedro legghen,
De Prins van Portegael.
1. boer. Waer Heer, ick en sie niet.
Jeronim. Siet watten eer, wat eer *Kastieljen* daer gheschiet,
Sy krijgen recht, recht, s' en hoeven 't met te copen,
Kom laet ons altemael oock t' saem nae *Charon* lopen.

Hy slaetse binnen, doch hy blyft, ende sy comen weer wt.

1. boer. Ey Heer, vergunt ons toch het gheen dat ons toe komt.

Jeronim. En waerom *Charon* ist dat *Portegael* soo bromt?
Kom hier *Oratius*, kom hier en wilt mijn seggen.
Waerom en dansje niet? holla, wie sien 'k daer leggen?

1. boer. Ha, ha!

Jeronim. Ha, ha, ha! en waerom ha, ha, ha?

2. boer. Hoe siet hy nou soo wreed.

1. boer. Wel wat vraegh icker na?

Sy lopen wegh en Jeronimo blyft.

Jeronim. Vertoeft *Oratius*, die dapperheyd mijns krachten
Waer voor den Hemel deyst, derft *Charon* wel verwachten.
Daer komt *Jeronimo*.

Schilder uyt.

Schilder. Mijn hart doet mijn soo seer,
Mijn soon doorschooten is, toont straf genadigh Heer,
Van mijn onnosel kint, 'k heb na de straf verlangen.

Jeronim. V soon doorschoten? en mijn soon is op ghehangen.
Mijn soon: onnosel man, kom hier nou, nou kom hier.
Mijn druck is meer als u, maeckt niet soo groot ghetier.

Schilder. Neen Heer, mijn soon die is al doot, hy is gesturven.

Jeronim. En is door mijn soons doot mijn vreughd oock niet verdurven?

Schilder. O Heer, ick had mijn soon soo vriendelijck bemint.

Jeronim. O toe Esel, lijckt ghy u soon dan by mijn kindt?
Mijn soon *Oratius* was soo schoon van wesen
Als een Engel, ha! kind.

Schilder. Wel Heer, en dese
Mijn soon, mijn Heer, was een soo schoonen jongen man.

Jeronim. Swijgt, swijgt, mijn soons waerdy ic niet wt spreecken kan.

Schilder. Maer Heer, ick wou so wel of ghy mijn recht wout geven,
Mijn ziel die dorst na wraeck in dit bedroefde leven.

Jeronim. KomLandts-man segtmen togh, wat doet ghy voor een konst?

Schilder. Ick ben een Schilder Heer, ey toont mijn uwe gonst.

Jeronim. Kom hier, kom hier Landts-man, kondt ghy schilderen?
Schildert mijn dat ick stae stil en sonder verwild'ren,
Schildert mijn in mijn hembd, en dat ick hoor een stem
Roept droef *Jeronimo*, en datse sonder hem
Haer ziels bedruckte rouw in 't minst niet wt kan steenen,
En dat mijn *Isabel* so bitterlijck komt weenen,
Raeckt in mymering, vint haer soon *Oratius*,
Hoe hy verhangen is, doorsteecken, nou sus,
En hoe de rodsen stom bedroefd van angst staen trillen
En sonder mijne wraeck dat sy niet willen stillen.
Verstaet ghy 't wel?

Schilder. Jae Heer.

Jeronim. Wel-an schildert dat nou,
En dan schildert hoe ick verloren heb mijn vrouw
Alleen om dese moort, en schildert d' aerde duyster
Met droeve Nevels damp, de son gantsch sonder luyster,
En dat *Alecto* komt, vliecht *Charon* om zijn hals
Met furieus gelaet, vermits zijn doen't is vals,
En treft ons met zijn sweep, die hy vast laet beknopen
En dat wy altemael van angst na *Charon* lopen.

Hy slaet hem binnen.

Derde Handelinghe. Derde Wtkomst.

Drie Cleppers. Pedron Gano, Pr. Portegaels Knecht.

1. Clepp. Twaelif heyt die klock, die klock heyt twaelif, kom an,
Sitte wy hier by menkander neer. Hoo dicke Jan,
Binje daer, hebje weer een aventuer bekomen?

2. Clepp. 'k Had daer soo nae een kerel zijn mantel ghenomen,
Hy was daer so met een meyt doende voor dircken deur.

1. Clepp. Scheele Jan deught niemendal ghy geeftse de geur.

Gano. Dits de bestemde tijt om konstelijck te wercken.
Daer komt hy sellifs aen.

Port. Knecht. 'k En kan het niet bemercken
d' Oorsaeck waerom dat ick hier toch ontboden ben.

Hy doorschiet hem, de Cleppers nemen hem gevangen.

1. Clepp. Sa vat hem by de kop.

Gano. Staet of, ick u niet ken.

3. Clepp. O spesiael, mensalje leeren't volck doorschieten.

Gano. Ghy vangt mijn met ghewelt, maer 'k sweer 't sal u verdrieten.

Sy brenghen hem binnen.

Derde Handelinghe. Vierde Wtkomst.

Pr. Portegael, Bellemperia, Pedro met sijn Jongen. Pedron Gano ende den Hencker.

[Portegael.] De droeve nevels damp, als roocken 't queelt van minne.
Die laest mijn borren teelt, en puynt tot inde lucht.
Mijn ziel die knielt voor t' hoogh outaer van u *Godinne*,
Maeckt op u sons voet-banck een pijndelijck gherucht.
Medooght u teder ziel, ootmoedigh door het klagen
De weedom die mijn hart lijt om u sons waerdy.
Godin vergheeft het mijn, 'k poogh u nae liefd te vragen.
't Hoog-dragen't hart dat teelt ootmoedigh slaverny:

Siet vrou, u dienstbaer slaef, laet die u laes! medoghen.,
Ghy kluyster't mijn in brand op u heyligh outaer.
O soete wreede brand waer nae mijn ziel gaet poghen
En wauwelt 't suer voor 't soet, om wauw'len quam het daer.
'k Bid wilt u hoogh vernuft *Godin*, toch nu ghebruycken,
Laet mijn ootmoedigh hart voor 't outaer van zijn vrouw,
Op roocken 't ingewant wilt toch u son niet luycken
De nevelige lucht, draeght om mijn onluck rouw,
Houdt u verseeckert van de gracht-lust mynes branden,
Ootmoedelijck ick kniel aen 't outaers hoge son,
De roockerige damp mijn ingewant aenranden,
Door dien u sonnens strael het Hemels licht verwon.
Vrouw toont u hoogh vernuft, waer me ghy ben't begooten,
Het gheen natuere prent in 't hart van mijn *Godin*,
Maer soo 't bedoude hart ontijdich is geslooten,
Schrijft op mijn graft-stee: dese sterft vande min.

Echo. Door min.

Ist min die 't moedigh hart sal brenghen om het leven?
En laes! de borren mijns ziel soo grooten onluck teelt,
Ziel-Engel, hooge Son, wilt medogentheyd gheven.
Ick sit d' wijl d' *Echo* soet met mijn ghedachten speelt.

Bellemperia uyt, ende gaet achter hem staen.

Vermaeckelijcke wout, fonteyn die 't hart doet knielen,
Ick sie mijn Sonnens strael, hoogh outaer van mijn hart,
Ick dompel na u toe, nu quelt ons beyde ziele,
Ontfangt mijn ziel in d' u, hoe bent ghy nu soo vart,
Ick sie en niet en sie, *Jupijn*, wat mach het wesen,
Hoe is de voedster vrou soo veer laes! van mijn oogh?
Nu glorieuse aert, vaert wel t' luck is gheresen.

Bellemp. Hout *Prins*, waer wilt ghy heen?

Portegael. V schad'we mijn hart toogh,
En mijn ghedachten liepen op u outaer spelen.

Mijn ziel van vreughde smelt, vloogh schichtich nae u schijn.
De *Jacht-Godinnen* kniellend voor u schad'we queelen.
Bellemp. En hadt ghy soo versmoort?
Portegael. *Godin* 't was om u.
Bellemp. Om mijn?
Portegael. Om u, ghy houdt u slaef in uwe Son ghevanghen.
Bellemp. En soo ghy brave vorst, u hoocheyd gantsch verneert.
Portegael. Mijn borren pijndlijck queelt, had nae u Nimph verlangen.
Bellemp. Ha! dwing-lant die mijn dwingt, van 't geen mijn hart begeert.
Portegael. Ziel-Engel, hooge Son, hoe kont ghy u slaef boeyen.
Bellemp. V hoocheyd 't eenemal zijn selven veel misdoet.
Portegael. V waerdy is soo groot, doet mijn in slaefheyd groeyen.
Bellemp. V Majesteyt die queelt met woorden wonder soet.
Portegael. Hooge *Princes*, u beleeftheyd doet mijn hart schamen.

Pedro met sijn Jongen uyt.

Pedro. Wel Vorstelijcke *Prins*, bent ghy luy hier te samen?
Portegael. De Nachtegael die queelt, gaen wy schoon in.
Bellempeer.
Pedro. Vaert ondertusschen wel *Masseur*, en ghy mijn Heer.
t' Gedachtenis dat speelt met hondert duysent sinnen,
En 't goet en can het quaet int minste niet verwinnen.
Ras jongen voort, komt hier, en spoeyt u metter daat.
Ghy weet wel waer dat hier het ghevangen Huys staet,
Seght *Pedron Gano* dat hy niet en hoeft te schroomen,
Maer dat ghy hebt 't pardon, en laet hem vrylijck comen
Tot op de Galligh, seght: u en sal niet misschien.
Men Heer die surright wel, en laet hem 't doosje sien.

'k Beveel u op den hals, 't doosje niet op te trecken,
Maer gheeft hem lustich moet, en laet hy met haer gecken,
Wacht op de straet tot dat hy na de galligh gaet.

in.

Jongen. Mijn Heer verbied mijn dit, 't verbieden doet mijn quaet,
Want siet evenwel de Jongens en de Jonge vrouwen
Kunnen in dit ghebodt, int minst gheen maet behouwen,
't Geen datje haer verbiedt, dat doense aldermeest.
Ick macht eens open doen, hoewel ick ben bevreest.
Wel dit is braven troost, 'k vind hier niemendal leggen,
Ick magh al evenwel mijn Heer s' gebodt hem segghen.

Sy komen met Pedron Gano nae de Gallich.

Wellekom *Pedron Gano*, ho, ho, benje daer?
Gano. Waer toeft 't Pardon soo lang?
Jongen. 't Pardon? dat is al klaer.
Gano. 'k Had anders aen den vorst seer duydelijck gheschreven
Waer door ick vastelijck behouden had het leven.
Hencker. Voort, voort, 't is hoogh tijt.
Gano. Wel benje ree? ick niet.
Willen wy een Toebackje drincken?
Hencker. 't Verdriet
Mijn datje soo Godloos bent, wilt op de leer treden.
Gano. 'k Denck wel neen; sieje de jongen wel beneden?
Hencker. Wel ja.
Gano. Die heeft het ghebodt dat g'mijn moet laeten vry.
Hencker. Wel broeder dat is vast, nu schuyft de last op mijn.

Hy stoot hem of, de Jongen loopt weeh, en hy besoeckt hem en vind een brief.

't Is even wel een braef kerel, hoe braef kan hy hangen.
Ick mach hem of snijden, de buyt doet mijn verlangen.
Hondert om een is dit het Pardon, gantsch licht, wat raet?
'k loop na de Maerschallick toe.

Hy brenght hem binnen.

Derde Handelinghe. Vijfde Wtkomst.

Jeronimo, ende den Hencker, twee Boeren.

Jeronim. 't Is gheen noot, de daet
Die is gheschiet, en surght niet voor u leven.
Hencker. Maer Heerschop, het Henck-loon dat moetje mijn geven,
Ey mijn Heer, ick heb het immer so trouw verdient.
Jeronim. Haelt 't gelt op mijn kantoor, en brenght het dan u vriendt.
Bedroefde ramp, hoe doet ghy laes! mijn ziele sloven,
Dits meerder teycken, ty, nu moet ick het geloven.
In hopelose damp mijn ziele gantsch verweernt,
Barst d' hongerige wraeck nae 't flonckerigh gesteernt,
En puynt tot inde lucht, beswallickt *Jupyns* Hemel,
Soo dat de Goden selfs sien door een droef gememel.
2. boer. Maer ey Heer, dat ons toch in 't minst gheen leet gheschiet.
Jeronim. Neen, weest verseeckert vry en vreest int minste niet.
2. boer. Ey Heer, laet het soo zijn.
Jeronim. Hoe mooght ghy mijn soo quellen,
Ick segh voor al eens ja.
2. boer. Heer wilt het soo bestellen.

Boeren in ende weer wt.

Jeronim. Vertreckt ghy bengels daet'lijck, voort wt mijn gesight.
Mijn ziel die dorst na wraeck, doch 't is mijn hartens plicht,
Fy moorders die nae 't onschuldich bloet had verlangen,
Midts hy onschuldigh is die ick heb laten hanghen.
2. boer. Ey Heer, gheeft ons toch nou een oprechtelijck bescheyt. in.
Jeronim. Ick segh van hier vertreckt, ick hebt noch eens gheseyt.

Mijn dunckt ich stadigh sie de moorders voor mijn ooghen,
En datse met mijn ramp laes! hebben gheen medoghen.
Wel is dat *Portegael* dan niet die ginder staet,
Soo yverigh met *Kastiel* en neerstelijcken praet?
Neen, of ja, neen het sel *Portegael* niet wesen,
Het schijnt dat hy int minste *Pluto* niet wil vreesen.

2. boer. Ey Heer vergeet ons niet.

Jeronim. Ist mooghlijck dat ghy mijn
Soo pijndelijck mooght quellen?

2. boer. Maer sel het dan soo zijn?
in.

Jeronim. O breynelose hooft, o sinneloos vernuft,
Ghy die door ydel waen de Godtheyd sellfs puft,
Want door u preuts gelaet de werelt te doen deyssen
V opgeblasen hart en salmen niet doen eyssen
Wraeck-gierich onbedocht, o bloode laffe guyt?
Hoe, waent ghy dat ghy hebt een ruyterlijcke buyt?
Oratius mijn kindt, ha! pronck van alle vorsten,
De sterren wenden om, en slaen staegh voor haer borsten,
Jupyn zijn Arent vliet, de Maen bedroeftlijck schreyt,
Hoe moey'loos druylt de asch waer's Werelts pool op
draeyt.

Vierde Handelinghe. Eerste Wtkomst.

Hartogh van Kastielgen, met sijn Soon Don Pedro, Pr. Portegael, Jeronimo.

Hertogh. Soon van *Castielgen* kom, *Don Pedro* wilt mijn
seggen,
Waet doet *Jeronimo* in sulcken dolheyd leggen?
Hy loopt voor dol, voor gec, heel rasen't byde straet.
Mijn dunct door mompeling, dat hy op u is quaet.

Pedro. O neen Heer Vader, neen, maer 'k heb oock al
gaen dencken,
Wat of de oorsaeck is dat hem 't gedacht doet krencken.
Een Maerschallick van 't Land, en loopt voor geck voor dol.

Hertogh. Nochtans *Jeronimo* is nuchteren en niet vol,
Sond ghy de oorsaeck zijn, dat sou mijn eeuwich rouwen.
Pedro. Neen Vader, 'k bid u wilt mijn sulcx niet vertrouwen,
Maer dit behoord te zijn, een Maerschallick van 't Land
Der vorstelijcke staet, en die buyten 't verstand:
Dats een vervloeckte wijs, indien hy is geseten
Als rechter van het Land, end' ondersaten weten
Hoe dat's Landts staten staen, en 't recht is gantsch verkeert,
Door dient een dwing-land is die over heur beheert,
En so ons machtich Vorst het stuck niet laet bedisselen,
's Lands welvaert comt te niet, de vorst sal 't vortschap wisselen.
Hertogh. De Vorst is wijs genoegh, den Coninck let op 't sijn,
Maer't schijnt 't gheen dat hem quelt, is een bedruckte pijn.
Portegael en u die sou die saeck betreffen,
Indien ick immer kost, so soud ick hem verheffen:
Jeronimo is mijn vriend.
Pedro. Siet wie ons hier ghemoet.
Portegael. Mijn Heeren, zijt te saem seer dienstelijck gegroet.
Pedro. *Prins Portegael, Mom Peer* is in 't ghedacht gheresen,
Dat wy oorsaeck souw'n van *Jeron'moos* dolheyd wesen.
Portegael. De Vorst hem veer versint.
Hertogh. De *Prins* hem niet verstoort,
Het geene dat ick segh, ick vast'lijck heb ghehoort.
Portegael. Machtigh *Kastieljens* Vorst, wilt het vast'lijck geloven,
Dat ick *Jeronimo* zijn eer noyt wensch te roven,
Hoe-wel den dwing-landt doet het geen hem niet betaemt,
So dat ick sellifs ben van zijn 't wegen beschaemt.
Pedro. Op dat ghy Heer Vader, mooght van u opset dwalen,
Sal ick *Jeronimo* voor u hier liever halen.
Doch siet, hy mijn gemoet. *Jeronimo* hoe ist?

Jeronim. O loffelijcke Vorst, ick had mijn na vergist,
Ick sach zijn Hoocheyt niet.
Hertogh. *Jeronimo* wel varen.
Jeronim. Godt wil *Kastieljens* Vorst, en *Portegael* lang sparen.
Hertogh. Ick sprack *Jeronimo*, mijn Soon hier vast van aen,
Of hy u Vyand was, midts ick het had verstaen,
Ick sonder eeuwelijck in 't hart bedroeft om wesen
Dat in mijn Kind'ren waer so groot misdaet gheresen.
Jeronim. O neen ghenadigh Vorst, *Don Pedro* is mijn vriend.
Pedro. Ick wist wel dat ick dat aen u niet had verdient.
Jeronim. Ick ben de Vorst zijn slaef, indien ick het ben waerdigh,
En tot *Don Pedroos* dienst *Jeronimo* is vaerdigh.
Portegael. Ick ben *Jeron'moos* vriend, daer op draegh ick mijn rom.
Jeronim. De Vorst van *Portegael*, toe komend Bruydegom
Van mijn Vrou *Bellemperia* zijn hardts beminde —
Ha! moorders harte veynst, tong wilt u selven binden.
Portegael. Hoe seyt *Jeronimo?*
Jeronim. Dat ghy mijn ziele boeyt
In slaeffelijcke dienst.
Portegael. 'k Bewijst u oock met spoet.
Hertogh. *Jeronimo* so bent ghy-luy dan samen vrienden
Midts dat *Prins Portegael*, en *Pedro* u beminde.
Jeronim. Danck sy *Prins Portegael*, en u o machtigh Vorst.
Hy gaet aen 't eynt van 't Toneel.
Doch staegh mijn hongherigh hart na uwe wraeck dorst.
De Vorsten varen wel.
Hertogh. *Jeronimo* waer henen?
Jeronim. De Vorsten varen wel, 'k heb yet te doen.
Hertogh. Met steenen
Wech te gaen? *Jeronimo* hoe, wel, bent ghy quaet?
Jeronim. O neen, 'k heb yet te verrechten van's Landts staet.

Portegael. So wil *Jeronimo* dan met een goet hardt scheyen?
Jeronim. O jae mijn *Prins*, vaert wel; hoe konnen moorders vleyen!
Portegael. Nu siet ons Vorst dan wel dat het ons schult niet is?
Pedro. En van mijn woorden is mijn Vader nu wel wis?
Portegael. Machtigh *Castieljens Prins*, dat luck so hoogh moght wesen
Mijn voorgenomen wensch in 't top mocht zijn ghereesen.
Hertogh. Maer so de Vorst het meent op alle deughd en eer,
Ick segh u 't houw'lijck toe, *Portegaels* moedigh Heer.
Zijn Majesteyt heb ick het houw'lijck aen ghegeven.
Die wenst u heyl en luck in uwe jonge leven.
Soo ghy, o machtigh Vorst, u hoogh beroemde kroon
Met ons vereenen wilt.
Portegael. De Vorst gheeft mijn een loon.
Ha! *Bellemperia*, ick mijn noyt waerdigh achte
V weerliefd', hoe wel dat ghy schoon mijn hart vercrachten.
Hartogh van *Castielgien*, danck sy u van mijn Vrouw.
Pedro. Luck sy u brave Vorst, in uwe echte trouw.
Hartogh. Gaet haeltmen *Bellempeer*, op dat sy mach vercenen.

Jongen in.

Ick weet dat sy het noch in 't minste niet sal meenen.
Moedighe *Portegael*, u Bruyd die wort ghehaelt.
Portegael. Danck sy *Kastielgiens* vorst, vermidts mijn glorie braelt.
Pedro. Danck sy den Hemel die het houwelijck de noegen.
Hartogh. En onder uwen wil sal sy haer dienstigh voegen.
Daer is mijn waerde Kind, wel dochter *Bellempeer*,
Ghy ben 't de vorst zijn vrouw, tast aen na moedigh Heer.

Ghy sult u immers kind, nu hier in willich houwen,
Midts dat ghy met dees jonge *Prince* nu sult trouwen.
Bellemp. V wil ghenadich Vorst, kan ick niet teghenstaen.
Portegael. Dies tast ick u *Godin*, mijn Engel daer op aen.
Godin, ach! hooghe Son, ghy sult mijn eeuwigh boeyen
In slafelijcke dienst, waer in u *Prins* sal groeyen.
Hertogh. Danck sy den Hemel hoogh van dees vereende staet.
Nu *Bellemperia* u Enghel niet verlaet.
Bellemp. Ghelijck ick reden heb, betoon ick in mijn leven.
Hartogh. Nu wilt malcanderen de hardt verbontenis geven:
Luck sy mijn Kind'ren bey.
Portegael. Lof deughdelijcke minnen.
Hartogh. *Castielgien* braelt u roem; kom Kinderen gaen wy binnen.

Vierde Handelinghe. Tweede Wtkomst.

Jeronimo, Pr. Portegael, Don Pedro. Bellemperia.

[Jeronim.] Hoe dorst mijn moedig hart na hongerige wraec,
De bruyloft is bestelt, nu let ic op de saeck.
Ic morssel heurluy ziel in hondert duysent stucken,
En haer bro-droncken lijf in slenteren verrucken.
Moedige furi, nu vaert dapperlijcken voort,
Den Hemel dreunt van schric, midts sy de moort verhoort.
'k Wed *Charon* glorieert midts dat hy weer sal varen,
Door dien mijn moedigh hart de moorders niet sal sparen.
Wanneer krijgense 't loon? dats meest dat ick beklaegh.
Echo. Van daegh.
Jeronim. Wel aen mijn kloecke hand, en weest voort aen niet traegh.
Echo, 'k bid boetst mijn na of ick haer sal vermoorden.
Echo. Moorden.

Jeronim. Indien de daet waer vast, als ick u seggen hoorden,
Ter werelt waer gheen mensch met vreught meer sonder
pijn.
Echo. 't sal sijn.
Jeronim. Nu aerde glorieert, en laet u nare schijn
Vertrecken, midts u schaed'we droef weer wort verheven.
Wat sal ick voor de wraeck dan wederom begeven?
Echo. V leven.
Jeronim. V woorden die sijn vals, ghy boets mijn stem
sleghs na.
Echo. 'k segh ja.
Jeronim. Of ghy seght ja of neen, u doente ick versma.
Dan furieuse handt, wilt daerom niet versaecken
V dapperlijcke kracht: Maer doet u vyandt smaecken
V kracht, waer voor de werelt 't schricken is ghewent.
Doch 't gheen dat *Echo* spreeckt, mijn stem eerst in
hem sent.
Echo. Siet ent.
Jeronim. Beswoer *Vulkaen* 't gheweer, waer me'k haer sal
doorsteecken.
Waer *Mars* haer Kappiteyn, noch sweer ick mijn te
wreecken,
Want *Charon* staet en wacht, tot dat ick haer sal doo'n.
Indien mijn macht ontbreeckt, soo roep ick d'Helsche Goo'n.

Portegael en Don Pedro wt.

Nu veynst *Jeronimo*, vermidts de moorders komen.
Portegal. *Don Pedro*, wel wat vreught sal best zijn voor-
ghenomen?
Pedro. Siet hier tot al g'luck, vind ick *Jeronimo* staen.
Jeronim. Verschuylt u tooren nu.
Portegael. Wel spreecken wy hem aen.
Pedro. Ha! *Don Jeronimo*, mijn Heer hoe staet het leven?
Portegael. *Jeronimo* die sal ons nu instructie geven.
Jeronim. *Don Kastieljen*, wat is de vorst zijn wil op mijn.

Portegael. *Jeronimo* hoe nu, en salder nu niet sijn
Geen kordtswijl, midts dat daer sijn Majesteyt sal wesen.
Pedro. De vreughd die int Hof is, is wt u staegh gereesen,
Jeronimo weet wel wat, ick bid doet ons de eer.
Jeronim. Out *Jeronimo*, hoe, of boert ghy met mijn, Heer?
Portegael. De kordtswijl sietmen wt *Jeronimo* zijn ooghen.
Jeronim. Waert dat de Vorst niet sey, ick sou het niet gheloven,
Doch 'k weet niet machtich Heer, gelooft het op mijn deught.
Pedro. Ghy die de rom van *Spangien* waer in uwe jeught,
Jeronimo die boert, hy weet wel yet te raden.
Portegael. Hadmen sleghs nu soo een geestige maskerade,
Jeronimo.
Jeronim. O, een maskerade is niet.
Pedro. In oude tijden is immers wel wat fraeys gheschiet.
Portegael. Of hadmen een Comedie, die schoon waer en aerdigh.
Jeronim. De Coninck acht die nauwelijcx het ghesichte waerdigh,
Een Comedie die is niet, maer dit waer deftich schoon
Datmen voor de Vorst een Tragedie set ten toon.
Op een Comedie sal hy zijn oogh niet willen setten,
Maer op een Tragedie sal de Vorst naerstich letten.
Ha! een Tragedie is schoon, de Vorst is so een man.
Pedro. *Jeronimo* 't waer goet, maer hoe, wat raet, raack an.
Jeronim. En so het moogh'lijck waer, dat ick 't u kost vereeren?
Portegael. *Jeronimo* ick bid, laet yeder zijn part leeren,
Mijn Knecht is tot u dienst.
Jeronim. V Knecht, neen dat is niet.
Ick heb een Tragedie die waerlijck wort geschiet.
Pedro. *Jeronimo* ick bid ey laet die straeck uyt gheven.
Jeronim. Ha! Vorsten het is braef, het komter alom't leven,

Het is een stuck. 'k hebt seilifs ghekomponeert
In mijn jeught.
Pedro. Ist mogelijck?
Jeronim. Het werd de Vorst vereert.
Ick heb de parten hier. so sal ick het wt deelen?
Portegael. *Jeronimo* waet raet. wie sal de parten speelen?
Jeronim. Wy luyden onder ons. men vriend *Don Pedero.*
Die is te vreen met part. dat hem gheeft *Jeronimo?*
Pedro. Och ja. *Jeronimo.*
Jeronim. Wel aen ghy sult dan wesen
Den grooten Sallemant. ha! Keyser van dese.
Want ghy bent een Vorst. waer op dat Spangien broemt.
Van 't pruytse Ridderschap wort ghy de rom ghenoemt.
Pedro. *Jeronimo* ick wil u doen 't in 't minst niet weygeren.
Jeronim. Men siet u mand'lijck hart den Hemel hoogh op steygeren.
De rol die sal u wonderlijck na u hand zijn.
Portegael. *Jeronimo* maer hoe. wat isser dan voor mijn?
Jeronim. *Prins Portegael* en ghy. ghy moet een lievert wesen.
Een kortisaen. ha! *Prins.* daer liefd wt is gheresen.
De Ridder Rodis. ha! die lijckt u wonder wel.
Die bromt staegh vande liefd. midts hy genieten sel.
De Vorst is een liefverd inde natuer.
Portegael. 'k Moet het lijen.
Jeronim. Daer 's niet dat u soo past als lief en mind'lijck vryen.
Het queelt staegh vande min. wie dat u maer aen siet,
In hopelose damp versmoort. midts 't ongeniet.
De *Prins* die kan een yeder een zijn harte steelen.
Dies komt het wel om ons Tragedie wt te beelen.
Pedro. Maer voor *Jeronimo.* en is daer niemendal?
Jeronim. Dit selfde *Jeronimo* zijn part wesen sal.
Portegael. Ist ock een lieverd? ey *Jeronimo* laet mijn kijcken.

Jeronim. Een wreeden Turck, daer een yeder voor moet wijcken,
Dat past *Jeronimo* best: ick ben toch een oud man,
Die soo een wreet ghesicht int oogh wel toonen kan;
't Is een, de gheene die de Keyser wel mach prijsen.
Portegael. *Jeronimo* jy moet ons dan de mijne wijsen.
Jeronim. Laet mijn daer me begaen, 't leyt in dees oude bol.
Pedro. *Jeronimo* ick heb behaghen in mijn rol.
Jeronim. Wel dat behaeght mijn wel, nu sal ick mijn leet wreecken,
Mars leent u bloedigh swaert, dat ickse mach doorsteecken.
Pedro. Wat praet *Jeronimo*, waer bent ghy in verwart?
Jeronim. 't Is yet het gheen dat komt in *Jeronimoos* part.
Portegael. 't Sal spelen wonder wel ma dat ick het deur hoorden.
Jeronim. Het komt soo mangnefieck, want het gheschiet met moorden.
Pedro. *Jeronimo* vaert wel, want ick gaen leeren wil.
Portegael. *Jeronimo* hoe ist? hoe staeyje nou soo stil?
Jeronim. Ick heb mijn heel versien, wy syn een hope boeren.
Pedro. Hoe soo *Jeronimo?*
Jeronim. W' en konnen 't niet uyt voeren.
Pedro. Wel hoe, hoe gaet dat toe, wel wat ontbreeckter dan?
Seght op *Jeronimo*, ontbreeckter vrou oft man?
Jeronim. De braefste rol van al, een vrouw die moeten weesen,
Want dats de sin van 't spel, daert al wt is ghereesen.
Wat raet?
Pedro. *Jeronimo* dats niet wel toe ghesien.
Jeronim. 'k Weet raet en sonder dat en kan het niet gheschien.
Portegael. Wat raet *Jeronimo?*

Jeronim. 't Staet in u macht, mijn Heere.
Madamma Bellempeer moet sellifs me ageeren.
En so dat wesen kan, soo ist het braefste spel
Datmen oyt sach.

Pedro. Dat doet *Bellemperia* wel.

Bellemperia zyt.

Daer komt sy sellifs aen, ick sal het haer voor legghen.
Hoor *Masseur Bellempeer*, ick heb u yets te segghen.

Bellemp. Wat isset Broeder?

Pedro. Siet ons wort een dienst vereert
Van oud *Jeronimo*, doch daer dient in gheleert
Te zijn een Vrouw, een brave rol die staegh moet lieven.
Nu is ons hoogh versoeck dat ghy hem wilt gerieven
En spelen dese rol, vermidts wy speelen mee.

Bellemp. Om oud *Jeronimo* ben ick ten dienste ree.
Wel aen gheeft mijn de rol, ick salse vast doorlesen.
Jeronimo, maer sal icker bequaem toe weesen?

Jeronim. Genadighe *Princes*, dubbelt bequaem Vorstin.
En wt u Bruydegom zijn borren spruyt de min.

Pedro. *Jeronimo* wel aen, wy gaen dan naerstigh leeren.
En na dat is gheleert willen wy tot u keeren.

Portegael. Mijn Engelin vaert wel, Vrou Fenix hooghe son.
Waerde Enghel.

Feyde [illegible]

Bellemp. Ghenadich Heer vaert wel. Maer *Don*
Jeronimo, en bent ghy tot de Moort niet vaerdigh.
Ort acht gy 't grouwlijc stuck noch niet eens straffens
waerdich?
Hoe komt dat in u hart soo grooten goetheyd weunt.
Hal eysselijcke moort, waer van den Hemel dreunt.
Bedroefde *Bellempeer*, laet ghy mijn laes ramspoedich.
De weedom van mijn hart, teelt so veel druck ootmoedich.
En hebt ghy noyt de strat op hun-luy recht ghemunt?

De werelt krijght een schrick tot aen zijn middelpunt,
Jeronimo ach! wilt de Moorders bey doorsteecken.
Jeronim. Vrouw *Bellemperia*, ick sweer mijn nu te wreecken.
D' tragedie brenght het mee dat ickse dooden moet,
Doch de sin die gheschiet sonder storting van bloet,
En om de Moorders nu haer eygen loon te gheven,
Soo speel ick rechtevoort de Tragedie nae 't leven,
Vrou *Bellemperia* tot u bedruckte pijn.
Bellemp. *Jeronimo* ick sal u hier in dienstigh sijn.
Jeronim. Bedroefde aerds *Godin*, wat moet u hart al lijen.

Portegael en Pedro uyt.

Portegael. *Jeronimo* wel hoe, wilt ghy mijn lief ontvryen?
Pedro. Wel Suster, wat is dit, 't ghebruyck is veel te stout.
Jeronim. Errem *Jeronimo*, neen, die is out en kout.
Portegael. Men moet *Jeronimo* niet al te veel betrouwen.
Jeronim. 't Geen dat *Jeronimo* spreeckt en sal de vorst niet rouwen.
Pedro. 't Is hoogh tijt, ick heb zijn Majesteyt al ghehoort.
Jeronim. Indien 't de Vorst belieft, kom varen wy dan voort.
Pedro. *Jeronimo* maer hebt g' oock ons kleer verborghen.
Jeronim. Laet out *Jeronimo* sleghs voor de kleeding sorghen.
Portegael. Kom laten wy dan gaen, en maecken ons dan ree.
Jeronimo kom an.
Jeronim. Ick volligh. Moorders wee.

Sy gaen binnen, Jeronimo blijft.

Fulkaen 'k bid, wilt *Jupyn* een nieuwen blixem smeden,
Smoort haer in d' afgrondts poel, en kneust haer beyde leden,
V handen *Charon* rept, of is de Hel vervaert?
Alecto wt de weegh.

Pedro roept van binnen.

Jeronimo men baerdt
En vind ick hier niet legghen.

Jeronim. Ick kom terstont, Heere.

Hy gaet in ende comt weer wt, maeckt den Troon, ende spreeckt.

Wist ghy Moorders, men hart, g'en soud mijn so niet eeren.

Tusschen-Spel.

Marri Slof-toffels. Kees Achterlam.

Merri Sl. Kees Achterlam die brand schier van het vierigh vryen;
Den Zebedeus surght dat hy niet sal bedijen.
Hy meend mijn alleen te hebben by zijn beste verstangd,
Maer 'k denck wel neen, 'k wed, ick set hem een Luytenangd.
Soumen sulcke jolen geen Koeckoeck maecken?
Het doeter menigh ghemack'lijck aende kost raecken.
'k Wed by mijn pis-zieltjen, ick steeck hem sulcken spaen.
Hy komt daer altemet mid zijn kackefaligen aen:
Lestent was bescheten int midden op de lassen.
'k Sey neen, je bent heel moy, waerje sleghs ewassen;
Beschijtje dat al willens vaer? je benter ien,
Wat geltet hongdert, trouwens 't is niet ghemien.
Sulcke Vryers meughen een Mengsch alle daegh niet gebeuren
Want d' ander zijn after niet als hy van veuren.
'k Wed hy al moytjens esteld is, men seydt voor ien spreecwoord,
S' en sijn so geck niet ofse weten waer ien steeck hoord.
Ey lieve, men moet voor de slordighe vullens niet vreesen,
Alse groot sijn sullen 't de beste Spринck-heyngsten wesen.
Die wel geneust en groot inde schoen „is,
'k Wed om ien duyt dat dat gheen Kapoen „is.
Men magh van de weyery so een lutje praten en swijghen,
Maer 't is foettelary als men 't niet te deegh kan in krijgen:

Dan evenwel onse buer-wijf Hillitjen, die krijght seecker ghenoegh;
Se lagh lestmael int kooren over ien boegh
Een paer uren, en futselden onder de kleeren:
'k Docht dat gaet al wel so een lutjen te pittereren,
Soo men kander ien spaen to steecken, en heur Man,
Die stongder al by goeje Jool, en sagh het an;
Trouwens hy was droncken, se hadden 't voor ghenomen.
Daer sie ick mijnen toekomenden Koeckoeck comen.

Kees acht. Dus eenigh, lieve lief.
Merri Sl. Je komt al eens by mijn.
Kees acht. Ach! dat ick dorst Moer, 'k sou stadigh by u sijn,
En als ick by u ben, so is mijn tong ghebonden,
Men hart is veel te blo, ach! dat ick 't segghen konde.
Merri Sl. Van blooheyd hou ick veel, daer doet ghy seer wel an,
Want waert ghy al te vry, soo soud' ick u of slaen.
Kees acht. 'k Weet niet, je bent so soet, jy hebt schier al mijn sinnen.
Marri Sl. Ja maer je bent te vry, jy moet soo stout niet minnen.
Kees acht. Wel moet ick dat so vry niet seggen tegens jou?
Marri Sl. Jy spreeckt so vry mijn toe, recht of ick waerje vrou
Praet wat anders, wat soumen altijt van vryen spreecken?
Kees acht. Nou laet jou sind'lijckheyt door die vryheyd niet breecken,
'k Selje wat seggen, lestmael was ick iens ghegaen
Buyten de witte poort met mijn Moer Arejaen,
Mijn Susters waren me, wy aten Schape Keysjens,
Heer, ick wensten om jou wel hongdert duysend reysjens.
Merri Sl. Een teyken van 't goet hardt.
Kees acht. Maer alst oock is eseyt,
Wat is jou Trijn oock ien slordighe meyt.

Merri Sl. Maer hoor iens, de luy weten over al te verknapen.
Heer die moye vryer heyt by Trijn Slons eslapen.
En is het soo, soo benje nou jou Maeghdom quijt.
Wat sou 'k dan medje doen, so benje nou al wt jou tijt.
Kees acht. Heer wat dat jy ghelooft, ick sou wel durven sweeren
Dat ick nau te deegh en was schier wt mijn kleeren,
Ick saghse sonder hembd wel in het hoeckje staen.
Ick snapten in het bedt sleghs met mijn onder-broeckjen aen,
Soo waer als oortjens, maer nou moetje mijn al weer lieven.
Merri Sl. 'k Hem, dat is waer.
Kees acht. Ick sou niemant gaeren gherieven
Op soo een manier.
Merri Sl. Dat ja.
Kees acht. Jy hebt mijn al Lief.
Marri Sl. 'k Hem, 'k geloof vastelijck dat dat waer is.
Kees acht. Hoe seghje.
Merri Sl. Slief.
Kees acht. 'k Heb voor de waerheyd hooren segghen, dat jou sinnen
Op mijn legghen.
Merri Sl. Daer hebje al ghelijck in, daer gaense weer binnen,
Maer wat mienje.
Kees acht. Dat jou ghesicht soo verweent swack siet,
Heer jy hebd al mijn hart.
Merri Sl. Dat ja: Maer dat seyje strack niet.
Kees acht. Hoe seghje?
Merri Sl. Wat beliefje?
Kees acht. Jy hebt mijn niet lief, ho, ho!
Merri Sl. Tut, tut Kees, binje mal, dat lijckt maer so
Of ick jou niet lief en had.
Kees acht. Heer Moer jou hangden
Sijn anders niet so wit als ien krijt, en jou tangden,
Dats al ree vael.

Merri Sl. Wat beliefje?
Kees acht. Dats al ree vael.
Merri Sl. Dat seyje strack noch iens, seght noyt een dinck tweemael.
Kees acht. 'k Wed, ick jou ghedachten ra.
Merri Sl. Nu dan?
Kees acht. Jy wilt mijn minnen.
Merri Sl. Neen.
Kees acht. Jy hebt mijn Lief.
Merri Sl. Neen.
Kees acht. 'kWeet wel, 'k heb al jou sinnen.
'k Ben so moy as je men in mijn nieuwe pack siet,
Heer so reyn.
Merri Sl. Dat ja, maer dat seyje strack niet.
Kees acht. Heer Moer jou ghesicht doet al mijn Poppegoet op rijsen.
Merri Sl. Jou Poppegoet, jou, wat je bint een rechte lijse.
Wel nou, siet hier eens Zebedeus, Jan droogh kloot,
Nou Kees Achterlam, 'k seg blijf van mijn voor-schoot,
So als een man gaet allencxkens een lutje verder.
Kees acht. Ja wel ick krijgh de koorts hoe langher hoe meerder,
'k Word heel qualijck, ach! dat ick op het bed lagh.
Merri Sl. Hy wordt al evenwel bleeck, 'k wou 'k hier een spijcker sagh,
'k Meenden dat hy d' ander koordts begost te krijghen.
'k Segh daer niet teghen, wat beliefje? nou 'k mach swijgen
Eer ick dees Joris Huyghen wijser maeck als hy is.
Hoe vaerje Kees, ist koordts, of ist kouwe pis.
Kees acht. Ey lieven laet ons nu de koop eens vast gaen maecken,
En spreecken van onse houwelijcke saecken.
Jy wilt mijn immers wel hebben, doeje niet?

Merri Sl. Sou ick niet? wel dat veegh zijn bescheyt, seyt onse Griet.

Kees acht. De Hartoghs dochter die sal nou immers trouwen.
Ey lieve wil jy jou beloften oock te deghen houwen?
Wat duncktje, sy krijght een Coninex Soon tot een Man.

Merri Sl. Bat Kees, jy staet mijn beter als de Coninex Soon an.

Kees acht. Maer mienje dat, souje dat woordt wel willen houwen?

Merri Sl. Sou ick niet, wel waerom sou ickje dan anders trouwen.
Maer Kees Achterlam, wilje niet me gaen sien,
'k Hoor datter sulcke fraeye dingen sullen geschien.
Hoor daer de trommels, kom wilje binnen.

Kees acht. 'k Wed daer me sal het spel voor de Keuningh beginnen.

Vierde Handelinghe. Derde Wtkomst.

Coninck van Spaengien, Coninck van Portegael, Hartogh van Castieljen, met eenige stommen, gaen sitten, Jeronimo loopt uyt en in, maect reschap.

Con. Spa. *Jeronimo* hoe ist, ben jy luy haest bereyt?
't Wordt laet.

Jeronim. O ja terstont, groot mogend Majesteyt.

Con. Por. Het moet wat wond[er]s zijn, daer sy ons me vereeren.

Hartogh. *Jeronimo* gaet aen.

Jeronim. Sy zijn al in de kleeren,
Ghenadigh Vorst en Heer.

Con. Spa. Ghy maecktje al te moe,
Jeronimo.

Jeronim. Ghenadich Majesteyt, wel hoe
Na dienstbaerheyd ick buygh met ootmoedighe sinnen.

Pedro roept van binnen.

[Pedro.] *Jeronimo*, een Lob, ey lieve komt eens binnen.
Jeronim. Zijn Majesteyt belieft t' oordeelen nae 't ghesicht.
Daer me begint den dienst, dienst wt verbonde plicht.

Vierde Handelinghe. Vierde Wtkomst.

Den Keyser Soleman, Bassianvs, Parseda, Ridder Rodes.

Keyser. Bassianus is dit 't wilt dat ghy hebt gevangen
Voor mijn, voorwaer ic heb daer nae een groot verlangen.
Bassianvs. Machtigh *Keyser*, ick heb dit wilt hier me geleyt,
'k Presenteert onderdanich aen u Majesteyt,
Indien d' aenbieding kan u brave *Prins*, behaghen.
Keyser. Mijn ooghen diergelijcke schoonheyd noyt en saghen,
Dies ick de waerde Nimph bewege tot mijn min,
Door louckingh boeyt ghy 't hart, ach! Hemelse *Godin*,
Van slavin maeck ick u een Keyserin verheven,
Indien dat ghy u kunt tot mijne min begeven.
Wat seyt mijn Fenicx schoon, die vooghdes van mijn ziel?
Parseda. Danck sy zijn Majesteyt, ootmoedelijck ick kniel,
Doch 't gheen dat ghy versoeckt en sult ghy niet verwerven.
V Majesteyt die doet mijn duysent dooden sterven
Te dencken om dat woort; mijn Ridder 'k niet verlaet,
Den Hemel valt eer neer, de Werelt eer vergaet,
Eer ick u trouwen souw, doet mijn vry duysent dooden
Ontfang ick williger als onder u geboden
Mijn te stellen.

Keyser. Wel hoe treckt ghy dees wreedheyt in?
Mijn hart dat is bedout so vruchtbaer vande min,
Ghy boeyt een Keyser Nimph, wilt hem u liefde gheven.
Perseda. V Majesteyt die mach mijn liever nemen t' leven.
'k Sweer dat mijn harte noyt met liefd sal zijn gevelt.
Keyser. Ha! grooten *Soleman*, wort ghy met Liefd gequelt,
Ey braven Ridder laet ghy u van min braveeren?
Sa ruyckelose min, wilt uyt 't ghemoet verkeeren,
Vervloeckte tovery, die my mijn ziele boeyt.
Doch so licht als het quam, so licht heb ick geroeyt
Wt mijn ghedacht.
Bassianus. Mijn Heer.
Keyser. Wat voel ick woelen?
O voedster vrou mijns ziel, komt ghy mijn hart laes!
doelen
Met sulcken lodder schicht, en loopt ghy van mijn voor?
Parseda. Ick bid u Majesteyt, blijft toch wt minnens spoor.
Keyser. *Bassianus* siet dat ghy de Jof-vrou kund bepraten,
Midts dat mijn moedigh hart, haer niet en kan verlaten.
Bassianus. *Princes* g' weet, ghy bent verbonden een
slavin.
Indien ghy minnen wilt, so wert ghy *Keyserin*,
Neemt den grooten *Soleman* moedigh byde handen,
Vermidts dat door u strael zijn borren schijnt te branden.
Parseda. Ay moort en kneust mijn ziel, waer blijft ghy
metter daet?
Bassianus. Ghenadigh Heer t' is niet, maer dits de beste
raet:
De *Ridder Rodes* weet ghy, heb ick ooch ghekregen.
Keyser. Gaet haelt hem of haer Liefd tot heur waerdts waer
genegen.
Fy, schaemt u, dat ghy so een moedigh vorst van 't Landt
Laet steecken in een vier, dat so onlijdigh brandt.

Hy brenght den Ridder Rodis wt. Perseda vliegt hem om den hals.

Bassianus. Siet hier kloeckmoedigh vorst, die ons niet kost ghedogen.
Keyser. Ha! grooten *Soleman*, wat siet ghy voor u oogen.
Ridder. Siet u gheboeyde slaef.
Perseda. Mijn borren queelt van min,
O Majesteyt mijns ziel.
Ridder. Ghekluysterde slavin.
Keyser. Moedige *Soleman* sal u nu kracht ontbreecken.
Hoort *Bassianus.*
Bassianus. Men Heer.
Keyser. Rodes wilt doorsteecken.
Bassianus. Zijn Majesteyts ghebied daer vaer ick strack me voort.
Ridder. Beminde lieve vrouw, ach! Hemel help, moort!
Keyser. En sult ghy *Solemannis* lieve nu so nooden?
Perseda. Ghenadigh Majesteyt, ick volligh u gheboden.
Sy doorsteeckt den Keyser en haer selven.
Bassianus. Hout *Madam Bellempeer*, laes! dat staet niet in.
Bedroefde aerdts *Godin*, wat doet ghy om de min?
Alwaer hy *Atellas* gheweest in 't moedigh draghen,
En ick *Sardenapel*, noch sou 'k na u niet vraghen,
Hoe seer die was vervroud: ey rijst, rijst, bloey'ghe wraeck,
Fulkaen gaf mijn 't gheweer tot voorspoet vande saeck,
Wie sleept mijn oude hart door 't afgrondts gloey'ge ketel,
En slingert de dermen om *Plutoos* gulde zeettel:
Dan al dat jy seght, dat ick segh, dat is niet so,
Dees baerd is niet de baerd van oud *Jeronimo*,
Noch mijn vrous baerd, noch jou baerd, neen, neen; maer siet desen,
Die sal de baerd van mijn soon *Oratius* wesen:
Mijn soon, ick heb hem wel gesien, ick ken hem wel,
Hy hadden tabberd aen van mijn vrou *Isabel*,
En hy heydt een pasceel, een pasceel laten schryven,

Dat hy inde Hel niet heel lang behoefd te blijven.
En hy heydt mijn vertelt, dat hy met *Charon* gaet,
Met *Pluto*, *Proserpyn* spanceren byde straet:
En dat hem *Alecto* nu wel begeert te trouwen,
En dat hem *Pluto* voor zijn eygen broer wil houwen.
En waerom sou dan *Don Andreo* mijn soon zijn?
Oratius was mijn kind, 't was mijn, neen 't was mijn.
En als ick so, so met mijn duym begin te klappen,
Dan valt mijn soon *Oratius* van al de trappen.
Ha, ha, ha, en *Don Andreo* en *Don Pedro*.
De *Prins* van *Portegael*, is niet *Jeronimo*.
En waerom sou dan mijn hand, die ick voel, hier desen,
't Is mijn, t' is mijn, 't kan niet mijn soon *Oratius* wesen.
Maer nu heb ick mijn wraeck, daer ick so lang na poogh.
Dan houdt *Jeronimo* u toren loopt te hoogh.

Con. Spa. *Jeronimo* laet de dooden weer op rijsen.
Jeronim. Die sullen nimmermeer haer leven weer bewijsen.
Con. Por. Tragedie brenght het me, 't geen hem so spreecken doet.
Hartogh. Wel maer *Jeronimo*, en stort die dan gheen bloet?
Con. Spa. Wat isser voor *Jeronimo*, wat sal 't toch wesen?
Jeronim. Watter voor *Jeronimo* is? siet ditte, desen
Is voor *Jeronimo*; ghy sult daer vinden staen,
Dat *Bassianus* heeft zijn selleven verraen.
Verhangen aen een koort.
Con. Spa. Maer laetse wed'rom leven.
Jeronim. Sy hebben alle drie de geest nu al ghegeven.
Maer *Bellemperia*, die sterft nu door plichts min.
Vermits haer droeve doot in 't minst daer niet staet in.
Ghy meend't is speels gewijs, dat sy nu syn doorsteecken?
O neen, sy zijn al doot, 't was om het leet te wreecken.
Hartogh. Hoe doot?
Jeronim. Doot.
Con. Por. Doot, wel hoe, ist mogelijck, hoge Goon!

Jeronim. Coninck in *Portegael* hadt ghy niet lief u soon?
Con. Port. Och ja *Jeronimo.*
Jeronim. Desgelijcx sult ghy vinden,
Dat ick *Oratius*, mijn kind oock so beminde.
'k Bid al de Helsche Goon, van de nare afgrondt
Dat zijt voorburgh der Hel, de eyselijcke mondt
Toch laten barsten op; siet daer de geestens wonder,
Die d' Elementen t' saem werpen tot grooten donder.
Wat hoor ick voor ghehuyl, met eyselijck krioel
In nare Achron diep, en stijgen wt de poel,
So dat de afgrondts vorst heel raeckt aen 't suyse bollen,
Met zijn gulden zeetel al sidderen't comt rollen.

Orativs Geest met een groot ghedonder wt.

[Geest.] Al stijgend opwaerts uyt de duystere Achron,
De schrickelijcke poel daer 'k nauwlijcx wt en kon,
Vermits ick lach versmoort onder de vuyle dampen,
De stanck beswalck 't hardt van *Plutoos* nare lampen,
Het schrickelijck ghewoel, en 't eyselijck ghedruys
Deed nare Achron op, en liet mijn wt de kluys.
Maer dat ick baervoets nu, betrede harde rodsen,
Daer ick so moedigh plach de grootste Prins te trotsen.
Ancxtvallich was ick noyt in 't dapperlijck gevaer,
Dees pijndelijcke ganck, die valt mijn nu so swaer.
Stoor ick de Moorders nu haer doot pijndelijck slapen:
Siet hier mijn wonden die noch so vars bloedigh gapen,
Ey Vader siet u soon, wiens wraeck nu is voldaen,
Doch door revensie komt u eygen doot nu aen.
Is u soon u so waerd, dat ghy nu hebt ghegeven
In sulcken [groot] gevaer u out onnosel leven?
Revensie heb ick nu: van *Portegael* zijn roem,
D'eeuwige glorie is nu van *Kastieljen* om:
Wat hoor ick voor gedruys, wat doet het Aerdrijck beven?
'k Moet gaen, u tijdt is om, g' en sult niet langer leven.
Jeronim. Nu leyt de preudtse val van 't hoge Hartoghdom.

Con. Spa. Becingelt den Tyran nu daetlijck om en tom.
Verrader seght het feyt op dat wy ons nu wreecken.
Jeronim. Dwingt mijn vry so ghy wilt. *Jeroon'mo* sal niet spreecken.

Hy bijt een stuck van sijn Tongh.

Con. Spa. Sa langt hem pen en inct. een Maerschallick van 't Landt
Die kan wel schrijven. midts dat hy is by 't verstandt.

Con. Por. Verrader die u leet so onrecht hebt ghewroocken,
Dat ghy een Conincx Soon so deerlijck hebt doorstoockeu.
Is dit u loflijckheyd? u eer die scheen so groot.
Die nu benevelt door dees onnosel doot.
Beswallickt en beroockt door u moordadich moorden.
Nu leyt u rom, u lof, daer men so veel van hoorden.
Vervroude laffert, hoe, wat of hy nu al waent.
Ghy hebt de rechte wegh van d' afgrondts poel ghebaent
Den grijsen suckelaer, waer mach nu *Charon* blyven
Die u Schipper sal zijn, sa laet het hem nu schryven.

Sy langen hem pen en inct, hy schryft en wyst na een pennemes.

Con. Spa. Ras langt hem een Pennemes, vaerdigh metter vaerdt,
Tyran, Moordenaer, wat doot, wat straf zijt ghy waerdt?
Dees grouwelijcke moordt doet ons so seer verwond'ren.
Recht so u eere quam, komt nu u schandvleck dond'ren,
Of slachjer meer, en popt een Godt na uwen wil.
En waent door ydelheyd, dat hy de moordt houd stil,
Op wien ghy so vast bout, door uwe valsche stucken,
Dat m'u met nijptangen daer qualijck of sou rucken.

Sy langen hem 't Pennemes, de Pen snydende. voeght hem tusschen de Coninck van Portegael, en d' Hartogh van Kasticljen.

Anextvalligh en verschrickt Tyran, en waerdt ghy niet

Int moorden, doen ghy 't onderbrocht het jong gebiet,
Spruyten van 't Hartoghdom, ghelijck ghy wist te voren,
Hy doorsteeckt Portegael, Kastieljen en syn selven.
En doet een Conincx soon so in sijn bloet versmoren.
O wonder! wat ick sie, gaet in het moorden so
Noyt droever Tragedie als out *Jeronimo.*

A. van den Bergh.
Wt d' een in d' ander Crygh.

EYNDE.

DON

JERONIMO,

Marschalck van Spanjens

TREVR-SPEL.

Vertoont

Op d'Amsterdamsche Schouwburgh,

Den 12. October, 1638.

Der freie Zwischenraum ist im Original durch eine Abbildung des Amsterdamer Stadtwappens ausgefüllt.

t'AMSTELREDAM,

Voor *Ioost Hartgersz.* Boeck-verkooper, woonende in de Gasthuys-steeg, by 't Stadt-huys. Anno 1638.

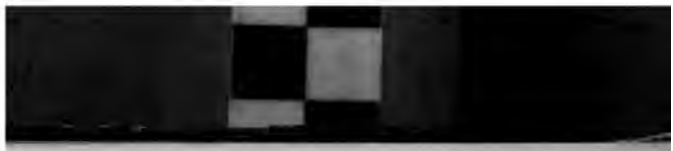
Persoonagien.

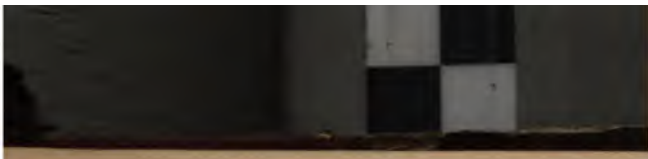
De Coningh van Spanjen.
Don Jeronimo, Marschalck van Spanjen.
Don Lorenzo, Prins van Portugael.
Don Pedro, Prins van Castilien.
Don Oratius, des Marschalcx soon.
Bellemperia, Princesse van Castilien.
De Coningh van Portugael.
De Bode.
Pedron Gano, dienaer van Bellemperia.
Serberyn, dienaer van Don Lorenz.
Isabella, huysvrouw van Jeronimo.
Twee Soldaten.
Pagie van Don Pedro.
Scherp-rechter.
Hartogh van Castilien.
Bosardo, Schilder.
Wraeck.
Bedroch.

In de Tragediæ

Speelt

Don Pedro *voor* Soliman.
Don Lorenzo *voor* Erastus.
Bellemperia *voor* Perseda.
Jeronimo *voor* Mustapha.





Eerste Bedrijf.

Eerste Wtkomst.

Coningh van Spanjen ende Don Jeronimo met eenige andere Edelen uytkomende, spreeckt aldus:

C. v. Span. Dat de rechtveerdigheyt in't end met goude kroonen
En scepters Deughd beloont, dat kanmen nu betoonen,
En't blijckt hier openbaer: Jeronimo ghy weet,
Dat ick dees oorlogh heb begonnen; doch met leet
En tegen sin, en roep den hemel tot getuyge,
Voor wien ick voor't geluck gantsch onderdanich buyge:
Dat, so ick niet met kracht daer toe wierd aengeport,
Den oorlogh was by my voor langh al opgeschort.

Don Pedro ende Oratius uyt, hebbende Don Lorenzo gevanghen, ende tusschen beyden elck by een bragoen ghevat.

Maer wat brenght Don Pedro en Oratius behangen
Met buydt van Portugael?

Jeron. My dunckt't is een gevangen
Van grooten Adel, uyt het Portugeessche Hof.

C. v. Span. Wat of dit wesen sal?

D. Lorenzo. Heer Coningh met verlof:
Schoon of het nootlot heeft tot ramp spoet uytverkoren
Ons Portugesen, die tot lyden zijn geboren,
Soo tuyght noch deughd in my, dat't adelijcke bloedt
In eyndeloose druck heeft eyndeloose moet.
Tot spijt van Spanjen roem ick, dat wy Portugesen,
Ten waer de nootdwang ons verwon . . .

---

1. Bedr. 1. Wtk. 1. Dat de] Hoe dat b. 4. dees] dit b. 5. roep] 'k roep b. 9. Maer fehlt in f, k. 11. fehlt in i. 13. het] dit c—k.

C. v. Span. Wel wat sal desen?
D. Pedro. 't Is mijn gevangen die ick in den slach verwon.
Oratius. Hy is de mijne.
D. Pedro. Hoe! de uwe?
Oratius. Soo ick kon,
Was ick als ghy, ick sou het sonder schaemt ontkennen.
D. Pedro. Soo doen ick.
Oratius. Schaemteloos sich tot bedroch te wennen
Is eereloos.
D. Pedro. Ghy weet hoe ick hem onvertsaeght
Den teugel heb ontruckt.
Oratius. Seght moedeloos ontjaeght,
Doen mijn gevelde speer hem repten uyt den sadel,
En moedelijck tot eer van al den Spaenschen Adel,
Hem mijn geharde klingh, met dees verstaelde vuyst,
Den hellem op het hooft ontgespte.
D. Pedro. En dat juyst
Als ick hem sijn geweer soo mannelijck ontmanden.
Oratius. Ontmanden? seght doen hy't liet vallen uyt sijn handen,
Gedoodtwerw't en beswijnt van d'alderlaetste slach,
Die ick hem gaf.
D. Pedro. Ten waer het Coninclijck ontsach,
Mijn handt was vaerdigh om u hoogheyt in te korten.
Oratius. Den degen scheyd ons!
C. v. Span. Hout, wilt uwe toorne schorten,
En blijft aen mijn gewijs van uwen Ridders twist.
Oratius. Ick ben te vreen.
D. Pedro. En ick.
C. v. Span. Gevangen Prince ist,
Dat Coninclijcke bloet in dese tegenspoeden

---

25. repten] ligten f, k. 28. hellem] helm a, b. 33. hoogheyt] Hooghmoet b. 37. Coninclijcke] t'Koninclijcke b.

V moedight, en de ziel kan onbeweeghlijck voeden:
Soo spreeckt vrymoedigh uyt, wie dat van dese twee
V overwon, en wie dat u de noodtdwangh dee?
D. Lorenzo. Ontsachelijcke Vorst, de Ridderlijcke deughden
Mijns overwinnaers zijn mijn overwonnens vreughden,
Dat soo ick tuyghen sal, ick tuygh haer beyder macht
Mijn overwon, en dat haer deught mijn onderbracht.
C. v. Span. (Hy wijst eerst op Don Pedro, daer nae op Oratius.)
Hoort overwinners dan, ghy sult u zeegen vieren
Met de betoomde ros: en ghy met de papieren,
Die d'overwonnen u in wissel voor't ransoen
Van d'overwinninghe voort datelijck sal doen.
En ghy ghemoedigh Vorst, hoe wel de dorperheden
Van uwen Vader my veel ongelijcks aendeden,
En hy in u ellent rechtvaerdigh wordt ghestraft,
En my gheleghentheydt tot wreede wraeck beschaft:
Soo heeft nochtans de kracht van't Coninclijck medoghen,
Ten aensien van u deught tot weldoen my bewoghen.
V vryheydt stae ick toe, mits dat ghy sult voldoen,
Nae ghy bespreecken sult u Ridderlijck rantsoen,
En noopt u vader, dat hy de ghebroken trouwe
Weer oprecht, en't verbondt oprecht'lijck onderhouwe.
En ghy, zijt lustigh en vermaeckt u in mijn hof
Met Spaensche Jufferschap en Ridderlijcke lof.
D. Lorenzo. Soo onbeweeghelijck, als ghy in teghenspoeden
Ghehartight hebt ghesien, soo eerlijck van ghemoeden
Versekert u te zijn der Portugeesen naem,
Om in beleeftheydt u te wijcken niet; de Faem
En ick zijn bey verstrickt, verwonnen inde banden
Van u beleeftheyt meer als van de stale handen:
Dies mijn vermogen is, ten dienste van die geen,
Die my met wapens en met deughden heeft bestreen.

41. Onsachtelijcke a. 44. overwon] overwonnen c. 45. dan] fehlt, in b || u] uwen b. 49. dorperheden] trotsigheden f, k.

D. Pedro. V vrientschap neycht tot my, de grootste van u vrienden.
Oratius. Ghy sult al eveneens my in u vruntschap vinden,
Mijn Ridderlijcke moet verbint my t'uwen dienst.
D. Lorenzo. Mijn ramp verkeert in luck, en dat op 't onversienst.
Den Hemel gunt my, dat ick nae de wil 't vermoghen
Heb, om u heusheyt eens uyt danckbaerheydt te togen.
C. v. Span. Den Hemel geeft dat vree, oprechtigheydt en trouw
V altijdt in de wil van vrienschap onderhouw.

Tweede Wtkomst.

Don Pedro en Don Lorenzo.

D. Pedro. Versekert van mijn gunst weest seker, en de Goden
Begunstigen u soo.
D. Lorenzo. Des Hemels goede boden
Die tuyghen haer, hoe 't vyer van mijn ghestraelde Son
Mijn ziele stack aen brandt, die moedeloos niet kon
Noch wil haer weerstaen, om dat sy in't vinnigh blaecken
Haer soetste wellust vondt, en aenghenaem vermaecken.
O eyndeloose vlam! ick sterf in uwe gloet,
Indien ick hopeloos noch langher branden moet.
D. Pedro. Nae-dien het noodigh quaedt u ziele heeft beseten,
Soeckt raedt om teghen-gift van't quade selfs te weten.
Kom, gaen wy naer haer Hof, haer vinden, en verklaer
V lyden, en u Min.

Oratius en Bellemperia.

Maer holla, sien ick daer
Oratius? Hy ist: versteeckt u.
Oratius. 't Is waerachtigh.
Bellemp. O Hemel! maeckt mijn rouw een goeden endt deelachtigh;

Maer seght met wat omstandt, hoe't toe-ginck met sijn doodt.

Oratius. Den vyandt, die in't eerst vluchtigh den rugghe boodt,
Nae dat hy was verstroyt, weer metter haest vergaerden;
Een Ruyter-bende van ontrent de tachtigh Paerden
Stiet tot ons Troupen in, die gretigh op de buyt
Meer als voorsichtigh vast de dooden trocken uyt,
En werden reddelos van dese overrompelt:
Waer door de glory scheen van onse macht ghedompelt
In't onderspit; dies hy schier vlammende van spijt,
Sijn Paerdt de Sporen gaf, den Teugel derwaerts smijt,
Ghevolght van my, en noch ontrent van dertigh and'ren,
En liep den vyandt toe: Daer raeckten aen malkand'ren
De braefste Helden, die men oyt in't Legher sagh,
Des vyandts Troup die scheurt, noyt mannelijcker slagh,
Noch strijdt en sachmen: In't ghevecht op onser zyden
Scheen d'overwinningh; doch in't heetste van het stryden
Soo werden handt-ghemeen den Prins van Portugael
En Don Andreas; 't scheen een vlamme uyt haer Stael,
En uyt haer Helmen vloogh, so vreeselijcke slaghen
Als elck den ander gaf, en sagh ick noyt mijn daghen:
Nae dat elk sijn Pistool ghelost had, en dat mee
Elckx Lemmer slinghs en rechts sijn vyandt hieuw'en snee:
't Bloedt uyt haer ad'ren sprong, haer krachten die besweecken,
De armen flaeuden, en de Rossen van het breecken
Der Speeren moedeloos, die loemden, en't gheluck
Viel tot den Portugees, tot uwe leydt en druck.
Andreas, die ontbloot, in't draeyen met sijn Deghen
Doorstiet den Portugees, en hy is voorts gheseghen

---

16. vluchtigh den rugghe] den rugghe vluchtigh c-k. 26. raeckten] raecken f, k. 32. 't] fehlt in h. 38. De¹] En d' f, k.

Aemmoedigh uyt de Sael, bleef hanghen met de voet,
Oratius haelt een rode sluyer die verscheurt is, uyt sijn sac.
Daer 't Paert, door't hobb'len, hem te veldwaert sleept bebloet,
Waer in en dorre struyck dees roode Sluyer hechte,
En scheurde van sijn arm.
Bellemp. Dees Sluyer die ick vlechte
Met minne strickjens, soo verwert, en soo verstrickt,
Aen sijn gevreesde arm soo cierlijck opgeschickt,
Comt die my soo weer t' huys? verscheurt en soo gheschonden
Vytbeeldend' het gestalt von mijn Andreas wonden.
Den hemel zy mijn troost, de Goden gheven wraeck
Van deese wreetheyt, en soo goddeloosen saeck.
Ey vrouwelijcke ziel, waet raet? u hoop is henen,
V son is duyster, en u leydtstar is verdweenen.
Oratius. Zijt moedich, en de tijt besorght u in u druck
Een ander Trooster die u dient tot meerder luck.
Bellemp. Vertreckt Oratius, ick sie mijn broeder komen.
D. Pedro. Goedige suster, ick wensch gemeene vreught doet tomen
V sonderlinge rouw, die niet en doet, dan dat
Sy u de ziele knaeght, en jammerlijck op't pat
Van wanhoop voeren sal.
Bellemp. Mijn rouw zy sonder ende.
Een hoope troost my, dat den hemel wraeck sal senden
Op die, die my mijn hoop soo eerloos heeft ontruckt.
D. Lorenzo. Vorst'lijcke vrouwe, siet een, die, die onderdruckt
Van alle rampen door sijn tegenspoet verslaghen,
Onmog'lijck waer de last van dese smert te draeghen,

---

48. sijn] sijne h, i. 58. Goedige suster, ick] Goedige suster 'k b. O goede suster, 'k c-k. 64. die²] fehlt in b, h, i.

Ten waer hem eenen hoop niet trooste, hy en souw
Niet langer leven: Maer aenlockelijcke vrouw,
V hoope voet hem soo, dat hy die ongelucken
Als voesters oordeelt van sijn seer ghewenste lucken.
Bellemp. Een teghenspoets ghesel is troostich, dan ick kan
Niet dencken hoe mijn hoop u voeden, en waer an
Dat ghy u troosten kont: vermits ghy zijt rechtvaerdich
Ghestraft, daer ick beschrey een saecke straffens waerdich,
Vermits sijn edel bloet soo godloos is verstort.
D. Lorenzo. V schoonheyt voed mijn lief, en heeft mijn op een kort
De ziele soo beroert, dat ick u lief verwerven,
Of hopeloos in't cort moet om u liefde sterven.
Bellemp. O Goden wat of my noch overcomen sal?
Ick swijm, ick sijgh, ick sterf.
D. Pedro. Hoe suster, ist van't mal?
Of isset erenst? grijpt een moet, en recht u weder.
Bellemp. Ick sal; ey recht my op, en set mijn gins weer neder.
Hout ghy u handen t'huys, of mijn verbolghen sin
Die straf opstaende voet u reuckeloose min.

Sy toont de Sluyer.

Moordadich Prins, siet hier het teecken van de trouwe
Die ick Andreas swoer; soo langh ick dit anschouwe,
Sal eyndeloose wraeck mijn sitten inde ziel,
Om eens te wreecken dat hy door u handen viel.
Ghy soeckt mijn minne, segh wat waent ghy dat de reden
Om u schoon aensicht my drijft buyten spoor te treden?
Andreas had ick lief, hy liefde mijn, sijn hart
En't myne waeren een, sijn smarte was mijn smart,
Sijn vreuchden was mijn vreucht, wy waren eens van sinnen,
Hy swoer my, ick hem weer, in eeuwicheyt te minnen:

En hier komt ghy bespat, besmeurt, en ghy aen-biedt
My de bebloede vuyst, daer ghy hem mee deurstiet.
D. Lorenzo. 't Geval des oorloghs was sijn doodt, en mijn bederven.
Bellemp. V moordt-lust deed hem soo ellendelijcken sterven.
D. Lorenzo. Ick bid ootmoedig, hoort mijn onschult.
Bellemp. Niet een woort.
D. Pedro. Gheliefde Suster blijft.
Bellemp. Los, los, want ick moet voort.
D. Pedro. Oratius die gaet, en siet niet eenmael om.
D. Lorenzo. Wat of hem herwaerts drijft?
D. Pedro. Hy speelt soo yets voor mom;
Dit's vreemt, doch sal de tijdt ons alles openbaren.
D. Lorenzo. Ellendighe, ick drijf in't noodweer op de baren
Van die verbolghen Zee, daer teghenspoet van Min
Mijn bracke stroomen stort ter engher keelen in.
Ick smacht van dorst, ick stick, ick hijgh, en jaegh van binnen,
En swelghe (tegens dank) de soute waters inne:
O lydeloose vlam! O hopeloose strijdt!
O onweer sonder endt! my doch ghenadigh zijt,
Of troost my spoedigh, of verslindt my in u rampen.
D. Pedro. Dat moed'loos klagen, Heer, dat zijn maer sware dampen,
Die grilligh op het hart u vallen door de Min:
Dan 't sal wel beteren, gaen wy te samen in.

Derde Wtkomst.

Hier moet het Toneel Lisbona in Portugael zijn tot de Koninck binnen gaet.

C. v. Port. Die op den hooghsten top der heerlijckheden klimmen

98. ellendelijcken] ellendelijk dan k. Derde Wtkomst fehlt in f, k.

Doortoedoen van gheluck, die vallen vaeck door schimmen,
Door risselingh van windt, door waen, of yd'le schrick
Weer in der schanden poel: Maer yemandt die als ick
Standtvastigh van ghemoedt, en wettigh is gheboren
Tot heerschappy, en heeft de deught tot wit verkoren:
Die sal in voorspoedt niet verheffen sijn ghemoet,
Noch hem ontsetten in een windt van teghenspoet,
Maer onbeweghelijck in luck en onghelucken
Standtvastigh blyven, en't gheval sijn eer ontrucken.
Mijn Heyr, mijn macht, mijn eer, mijn glory en mijn Kindt
Waren verloren, soo ick om een teghen windt
Van oorloghs rampen my ontsette, en verslaghen
Den moet liet vallen in dees myne oude daghen:
Maer neen, standtvastigheydt blijtt eeuwigh, en sy sal
Mijn Raedts-vrouw wesen in soo swaer een ongheval.

Bode. De Posten zijn besteldt, ick koom hier om de Brieven.

C. v. Port. Daer zijnse.

Bode. Machtigh Vorst, ick gae met u believen.

C. v. Port. Soo doet; maer siet wel toe dat met geen Spaensche vliegh
Nae't ransoeneeren men den Prince en bedriegh.

Vierde Wtkomst.

Don Pedro uyt.

Ick heb vast overleyt, in't langh, in't kort, in't breede
Mijn Susters toorne, en wat oorsaeck dat haer hede
Soo onghebonden voert tot soo een stuersse sin:
Nae't overweghen ist mijns oordeels nieuwe Min,
Die aenghestoockt door gunst van d'oude Minne-vrinden
Van haere vriendt, in haere Liefde kan verbinden:
Dan op't onseecker yet te bouwen, en als't mist

9. onbeweghelijck] onbewegh'lijck h, i. 12. Waren] Had ick c-e, h-i.

Dat gheeft berouwen, en meer onheyls dan men gist:
Dies moet ick henen nae haer Dienaer, die haer sinnen,
Haer wil, gheneghentheydt, haer hart, en wat daer binnen
Of goedt, of quaedt berust, vertrouwt is; en ick sal
Met giften of met dwangh de oorsaeck weten al.
Houdt, holla!

Pedron Gano uyt, en spreeckt:

Heer, hoe dus? kom binnen.

D. Pedro. Neen, kom buyten.
Vriendt Pedro Gano, ghy die weet hoe hoofsche guyten
Sijn licht van woorden, leegh van deughden, swaer van tongh,
En onvertrouwbaer, siet dies hoe de noodt my drongh
In een verleghen saeck tot u, die ick vertrouwe
In alle vruntschap my te voeghen.

Ped. Gano. Heer, Me-vrouwe
V suster, en ghy selfs hebt ondervonden, dat
In desen boesem steeckt een dienaer, die de schat
Van swijghen, hulp, en trouw ghevonden heeft; u woorden
Maeckt kort, en spreeckt vry uyt.

D. Pedro. Ick vrees oft yemant hoorden.

Ped. Gano. Ten doet.

D. Pedro. Mijn suster treurt, ey seght my wat haer schort.

Ped. Gano. Andreas doot.

D. Pedro. Wat noch?

Ped. Gano. Niet anders.

D. Pedro. Segt, en wort
Sy niet gheneghen met een brandt van nieuwe Minne?

Ped. Gano. Mijns wetens niet.

D. Pedro. Ghy veynst.

Ped. Gano. 'k En doe.

D. Pedro. Hoe, zijn u sinne

4. Wtk. 25. gheneghen] ghenepen b.

Dus schichtigh?
Ped. Gano. Heer ghy mist.
D. Pedro. Tsa, schellem, seght nu op
Don Pedro treckt Pedron Ganos Deghen uyt.
En spreeckt de waerheydt, of ick schend dy voort den kop;
Ghy weet hoe dat ick u twee reysen deet verlossen
Van't Galghen-asen, in dit loose vel der Vossen,
De derde mael is hier waer in ghy sterven sult,
Ten zy ghy nu voldoet u over-oude schult.
Mijn suster liefd, seght op wie lieft sy.
Ped. Gano. Wie kan't weten?
D. Pedro. Ghy booswicht, voort spreeck op.
Ped. Gano. Oratius.
D. Pedro. Vermeten,
Verwaende en verwijfde Oratius, u doot
Die is besloten: nu de vruntschap die is groot
Die ghy my hier mee deed, noch grooter sal zijn desen,
En u profijtelijck, wilt ghy my dienstigh wesen,
En hulpsaem.
Ped. Gano. Heer waer in?
D. Pedro. Oratius bederf
Besluyt ick, wijst my aen, hoe ick dat best verwerf.
Ped. Gano. Wat loon?
D. Pedro. Bey goet en staet.
Ped. Gano. Dat dient my.
D. Pedro. Wilt u uyten.
Ped. Gano. Haer vrijery gheschiedt hier achter, en daer buyten
In sijn Heer vaders Hof, die komt aen onsen Hof
Met een verborghen deur, daer heb ick Sleutels of:
En wilt ghy, Heer, ghy kondt daer nae u wel-behaghen
De voghel op het mat ghemackelijk bejaghen.

---

27. schellem] schelm a.

D. Pedro. Den aenslagh die is goet, 't gevalt my, maeckt u ree,
En komt de klocke elf hier weer op dese stee.
Ped. Gano. Ick sal.
D. Pedro. Hout daer, vertreckt. O ydele gedachten!
Hy geeft hem sijn degen weer.
O roeckeloose lust! o sterckheydt sonder krachten!
O jonckheyt, siet eens om, en merckt eens in wat staet
Dat u de Minne bracht, en oordeelt eens hoe quaet
Dat sy door u, in u, en anderen kan wercken.
't Is hier geschapen soo, nae dat ick kan bemercken.
Dat moordery, verraet, en Borger-twist ontstae,
Of dat Castilien in oneer valle: Jae,
Ick sie het soo in, dat mijn suster sal verliesen
Haer Minnaer, hy sich selfs, en ick voor vlucht verkiesen
Een tweede moort, en slae die, die ick niet vertrouw,
Vermits ick in mijn selfs my maer verseeckert houw.

Tweede Bedrijf.

Eerste Wtkomst.

Don Lorenzo uyt, swervende voor Bellimperias deur.

D. Pedro. Wie daer? Oratius? hy is't, of sou ick missen?
Ick deck mijn.
D. Lorenzo. Is't hier klaer? wat sien ick? kon ick gissen.
Ick riedt en vryer.
D. Pedro. Neen hy is't niet.
D. Lorenzo. Wie of't is?
Ick ken hem, ick en doe, ick neem hem by de gis,
treet van leer.
Hy zy dan wie hy zy.
D. Pedro. Rust Prince!
D. Lorenzo. Isser kennis?

D. Pedro. Soo isset.
D. Lorenzo. 'k Bid u Heer, verschoont doch dese schennis.
De jalousy besit soo mijn verliefde sin,
Dat ick geen macker kan verdragen in de Min.
D. Pedro. Nochtans soo isser een die ghy sult moeten dragen.
D. Lorenzo. Wie doch?
D. Pedro. Oratius.
D. Lorenzo. O hemel! uwe plagen
Stort neder, overstelpt, bedeckt hem, en bederft
Hem in sijn minne, eer mijn ziel van rouwe sterft.
Gheeft dat sijn onderganck my ophelpt, en dat beyde
Sijn lijf en liefde vander aerden moeten scheyden.
Oratius, niet vreemt quam laestmael u in't sin
Dat hy voor momme speeld'.
D. Pedro. Een voordeel isser in,
De grijns die is ontdeckt, de gunst die ick u drage,
Deed my doorsoecken met veel list en loose lage
Wat vander saecken was; ick vondt het, en ick weet
Waer dattet vast is, en waer dattet sich ontleet.
Mijn susters dienaer heb ick stracks hier voorgenomen,
Nae val en opstaen heb ick eynd'lijck dit bekomen:
Mijn susters liefde, en Oratius die vrijt.
Eens sijn haer hart, en ghy zijt uwe Liefste quijt,
t'En zy ghy soo gehardt, als ick my wil belooven,
Haer, tot u eygen nut, dees middel te berooven.
D. Lorenzo. Waet raet daer toe?
D. Pedro. Een raet die seer bequaem is, en
Die menschelijcker wijs ons niet ontstaen en ken.
Haer vry-plaets is den Hof van sijnen ouden Vader;
Met een verborgen deur komt die achter te gader
Hier met mijn susters hof, en Pedron Gano, siet,

24. hart] harten b-k || uwe] uw b-k.

Die heeft de sleutels: nu en schorter anders niet,
Dan dat ghemoedigh wy malkanderen gheleyden,
En haer, en hare liefd maer van malkandren scheyden.
D. Lorenzo. Die raedt gevalt my wel, maer toestel en wanneer?
D. Pedro. Komt hoort het binnen, eer het yemandt hoort van veer.

Tweede Wtkomst.

Oratius en Bellemperia in den Hof.

Oratius. Soo yemandt van geluck oyt oorsaeck had te roemen
In liefde, dat ben ick; dies ick mijn luckigh noeme,
En meer als luckigh, en ick kenne dat ick niet
In al mijn voorspoet meer dan uwe min gheniet.
Bellemp. Beleefde jonghelingh, om met beveynsde grillen
Mijn liefd' te decken, en mijn minsuchtighe willen
Voor u te berghen, ben ick teghen, want ick weet,
Oprechte trouwe swoer u ziele my.
Oratius. Den eedt,
De trouw, en al het gheen dat ick u heb ghesworen,
Blijft eeuwigh, of ick blijf in eeuwigheydt verloren.
Bellemp. Ick ben daer mee vernoeght.
Oratius. Niet anders quelt my dan
Dat ick nae uwen staet u niet voldoen en kan.
Bellemp. Mij [leet] niet anders, dan dat afgunst en mijn staten
Ons Houwelijck schorten, en den voortganck niet toelaten,
Op dat ick nae mijn lust, en nae mijn wenschen mocht
Mijn sucht eens uyten.
Oratius. Ey, siet daer van dauw bevocht
Het lieffelijcke groen, de botten en de bloemen,

2. Wtk. 13. Mij leet] Mijn a, En my c-k. 14. Houwelijck] houw'lijck b-k.

En al wat in den Hof men aenghenaem mach noemen,
Dat blijft besloten, schoon oft lieffelijcke nat
Des dauws het om end' om met sijne vocht bespat.
Wat is de reden? dit: de steursheydt, en het doncker
Der nare nacht, de koudt en't killigh star-gheloncker,
Die zijn haer teghen, maer wanneer de sonne komt,
En met haer straelen in, en op het aerdtrijck bromt,
En gheeft haer hitte, dan soo sietmen schoon ontluycken
De botten en de bloem, op hare telgh en struycken
In spijt der nacht: soo oock ons sal noch metter tijdt
Een son verrijsen, jae ten ondanck van de nijdt.

Bellemp. Dat gun den Hemel ons.

Oratius. Kom laet u sorghe varen,
En sit wat neder in de schaduw van de blaren,
En weest blymoedig.

Bellemp. Lief.

Oratius. Beminde.

Bellemp. Helt, mijn schat.

Oratius. Mijn Enghel.

Bellemp. O mijn son.

Oratius. Verkoren harte-bladt.

Bellemp. Mijn trooster.

Oratius. Troosteres.

Bellemp. Ey soent my.

Don Pedro, Pedron Gano, Don Lorenzo komen in den Hof.

D. Pedro. Kom al sachjes.

[Ped. Gano.] Kom in.

D. Pedro. Weest stil.

Bellemp. Wat soo.

Oratius. V hartelijcke lachjes
Die souden klappen.

22. koudt] koude h, i, k. 33. soent] kust f, k. 34. Ped. Gano] fehlt in a, c-k || D. Pedro] fehlt in c-k.

Ped. Gano. Sus.
D. Pedro. 't Is tijt, treet toe.
Ped. Gano. Hout daer,
Voldoet u lust.
Oratius. Ick sterf.
Ped. Gano. Vlucht in der ijl met haer,
Terwijlen dat ick hem aen dese boom verhanghe.
Bellemp. Moort, moort, help, help.
D. Lorenzo. Laet, ickse maer omvanghe,
En vluchten met haer heen.
D. Pedro. Nu wacker dan.
Ped. Gano. Wat soo!
Bellemp. Jeronimo help! help! help! help Jeronimo!

Alle binnen.

Derde Wtkomst.

Jeronimo ontkleedt, met een toorts ende deghen in sijn handt.

Jeronimo. Wie roept my daer om hulp? wie hoor ick droevigh klagen
Met een besweecken stem? waer zijt ghy? spreeck, ick vrage
Wie roept Jeronimo? wel dut ick? is daer niet,
Of warent spoocken? neen't: spreeckt vry uyt, isser yet
Dat kome voor den dagh: dit's vreemt, en't dunckt my wonder:
Soo als ick my ontkleed', te bedde gaende, onder
En was ick nauw: of stracks riep een benaeuwde Geest
Jeronimo; ick stack de toorts aen, onbevreest
Vloogh ick ten huysen uyt, en nu ick herwaerts kome
En isser niet: noch eens doorsoeck ick al de boomen,

38. Moort, moort, help, help] Moort, moort, moort, help, help, help b. Laet] Dat d.
3. Wtk. 3. is daer] daer is c-k. 6. ontkleed'] ontkleeden a.

De schaduw', lommers, en de enteryen: sus,
Hier is een mensch, segh op, wat isser dat men flus
My riep? wat drijft u hier, wat soeckt ghy? seght, wilt spreken,
En speelt gheen stomme, of ick sal u voort doorsteken.
Hy spreeckt noch roert sich niet; spreeck schellem, segh ick, of
Dijn beenen dragen dij niet levend uyt den hof.
Hy is besturven, stil, hy is verhanghen, Goden!
Wat sal dit wesen? Moort, de moorders zijn ghevloden.
Help, help, 't is al vergheefs. Wat is't voor een? O Goon!
Het is Oratius, Oratius mijn Soon.
Mijn Soon verhanghen, ramp! hoe sal het met my lucken?
Wat oorsaeck, waerom doch, waer toe dees loose stucken?
Wat wanhoop dreef u soo om uwe jonghe Ziel
Te moorden? Hemel help! ach, of den Hemel viel,
En mijn rampsalighe tot morselen verpletten;
Mijn soon, mijn zaet, mijn kint die breeckt het recht der wetten,
En maeckt zich schuldigh aen de straf van eyghen moordt.

Hy neemt Oratius af.

Ick neem hem af; maer siet, ghewondt, en met de koordt
Verworght. Verleyde sin, wat duyvel maeckt u krachtigh
Dit uyt te voeren? noyt was eenigh mensche machtigh
Twee dooden uyt te staen. Waer is de Klingh waer mee
Hy soo sijn sellefs griefd': den Deghen in de schee!
En nerghens eenigh scherp. Ghewont, en op-ghehanghen!
Hier schuylt yets, Hemel help! ick flauw, my wordt soo banghe;
Hy is vermoordt, verworght, en schand' lijck omghebracht:
Ten kan niet wesen, neen, 't is nu schier middernacht,

15. schellem] schelm a. 16. dij] u k. 21. met] fehlt in h, i. 35. schandlijck] schandelijck h, i.

De poort die is in slot, en niemandt is hier binnen
Dan hy alleen: maer stil, my speelt noch in de sinnen
Dat my een stemme riep, wie was het? Hy? O neen:
Hy is vermoordt, verworght, en kan niet roepen: reen
En oordeel mis ick, Goon! de Moorders zijn ghevloden,
En hebben door't gherucht my soo de moort ontboden.
Mijn twijfel staet ter zy, 't is seker, en ick sal
Niet aers besorghen, dan der Moordenaren val.
Maer wie oft is? Ick weet, 'k en doe, het is hier doncker,
Hier staen ick weer, ey my! het yselijck gheploncker

Begint te rasen.

Der sterren wijst my yets: dan ick kan niet verstaen
Door haer beduydenis, wie dat sy wijsen aen.
Tuyght boomen, bloemen tuyght, tuygt diefsch' en strenge koorde:
Wie was u Meester? wie! die soo mijn Soon vermoorde?
En weet ghy't niet? al neen: segh Hemel dan wie is't?
Is't Isabella? hoe, o neen! ick heb ghemist,
Het is een ander? jae als 't is, het zijn de struycken
Van roode Roosen die soo aenghename ruyken.
Oratius seght ghy, wie isset? isset niet
Den Coningh? tonghe swijght, swijght segh ick, hoogher niet.
Mijn hoop is henen, Goon! mijn soon die is ghesturven,
Ick en mijn huys, en al wat mijn is, is bedurven,
En uyt den stoel gheschopt, mijn ampten en mijn staet
Vervremden, want mijn stam met hem te gronde gaet.
Ach droefheydt, ach verderf, ach jammer sonder weer-gae.

Loopt heen en weer, vat een boom.

Stae moorders, moorders stae, dat u den donder neer-slae,
V vlucht is ydel, komt, dit is de rechte man.
Seght boos-wicht, wat verderf, wat Duyvel raet u an,

41. oordeel] voordeel a. 44. aers besorghen] anders zoeken k. 49. diefsch'] diefsche h, i. 54. aenghename] anghenaem hier b. 58. is²] sijn f, k.

Om jongh en edel bloet soo schel[le]ms uyt te storten?
Spreeckt schel[le]m segh ick, eer ick dy de vleughels korte,
En spreeckt ghy niet? ick sweer, ick sal van lit tot lit
V voort ontleden: want de wraeck mijn ziel besit.
Ghy wilt niet? neen: houdt daer, en noch eens daer,
het vluchten
Is hem benomen, soo, en noch eens soo, het suchten
Noch kermen gelt hier niet: kom reuckeloose kop,
Hy vat een tack.
Kom bloedtsuchtighe tongh, verslaet u in het sop,
Dat uyt sijn aders sprongh, en wilt u niet verquicken
In't bloet te swelghen, en in't swelghen te versticken?
Komt hier Oratius, en schouwt noch eenmaels aen
Den moedeloosen kop, van die u heeft verraen.
Siet hoe hy hem begrimt, sijn ooghen schieten vlammen,
Sijn voorhooft rimpelt, en sijn aensicht schijnt te grammen:
Siet sone, hier den man, van die, die u doorstiet,
En overtolligh noch uyt moort-sucht hanghe liet.
De moort aen u begaen, die heb ick soo ghewroken,
Dat mijne Vaders plicht blijft eeuwigh onghesproken:
Dan sit u in het hart noch yets, dat u tot wraeck
Kan dienen? of tot rust, oft innerlijck vermaeck?
Dat openbaert my nu, en ick en sal niet rusten,
Voor dat u sijn voldaen u wraeckgierighe lusten.

Isabella met licht in de handt, soeckt Jeronimo in den Hof.

Isabella. Jeronimo.
Jeronimo. Wat is't?
Isabella. Jeronimo! Ach man!
Jeronimo. Dit is de stem van Ilus, wat Duyvel gaet my aen?

65. Om] Om't b || schellems] schelms a, c-k. 66. schellem] schelm a, c-k || dij] uw k. 72. bloedsuchtighe] nu bloedgierge k. || verslaet] versaet b. 78. Sijn[1]] Mijn h, i. 79. van die, die u] die u soo snoot b. 86. u wraeckgierighe] al u wrackgierghe k.

Ick weet niet watter is, het schijnt dat helsche spoocken
Om my te plagen heeft de grendels opghebroken.
O! Helsche deuren sluyt, en schiet u grendels toe:
Want uwe borgery maeckt mijn het leven moe.
Sluyt bid ick, of is't parck van u verborghentheden
Ten eynde, soo ontsteeckt u vlamme van beneden
Het aerdtrijck, en u vyer brandt eeuwigh, op dat my
In teghenspoet elck een troost en gheselschap zy.

Isabella. Jeronimo, mijn lief, ach! waer zijt ghy ghevlooden?

Jeronimo. Beleefde Vrouw, wat druck, wat droefheydt, leet, wat nooden
V quellen om my hulp, terstont en nu weerom
Te willen, weet ick wel: maer ick stae stil en stom,
Te dutten, mits ick niet begrijpen kan die dinghen
Die hier ghebeurt zijn.

Isabella. Hoe?

Jeronimo. V passy te bedwingen
Is noodeloos.

Isabella. Wat is't?

Jeronimo. Gaet ront en schreumt doch niet,
Want my is openbaer de moort aen hem gheschiet.

Isabella. Wat revel-kal is dit?

Jeronimo. Seght, heeft mijn soon u heden
Wt heete vriendtschap niet in mijnen hof ghebeden,
Om daer sijn minne-vyer te blusschen? en is hy
Door uwe pollen niet uyt haet en jalosy
Doorsteecken?

Isabella. Man ghy rast.

Jeronimo. Neen hoeren, hoeren tongen
En hebben noyt mijn hart met hare list bedwonghen:

---

89. dat helsche] door d'hel vol b. 90. heeft] zijn k || de] zijn b. 102. passy] wesen b.

't Is seker dat mijn soon u minde, en dat ghy
Hem liefde, dat een aer versot op snoepery
V ganghen heeft verspiet, en ghy hebt dese boomen
Als veyligh zijnde tot u snoepery ghenoomen:
En daer heeft jalousy van uwen pollen hem
Vermoort, en uwe sucht die staet hier in de klem,
En weet niet hoe sy wil; sijn wonden doen u smarte:
Dies roept u tonge moort, maer weder in u harte
Bedenckt ghy u, mits ghy meer voordeel siet te moet
Van die noch leeft, dan die versmoort leydt in sijn bloet:
Maer de saeck die vereyst, dat ghy uyt uwe sinne
Stelt uwe hoerdery, en wulpse loose minne,
En seght de waerheydt; want u vryery, u min,
En wat daer aenkleeft, heeft niet op sich in mijn sin,
Dies slaet dat over, en bekent wie dat sy waren,
Die hem verhinghen aen dees eycke dicht van blaren:
En die daer na so schelms, soo moortsieck en soo snood,
Met vele wonden hem doorstieten totter dood:
Soo sal ick rijckelijck en danckbaer u beloonen,
Of anders tot u straf my reet en vaerdigh toonen.

Isabella. Jeronimo ghy raest. de dompe sware Lucht
Heeft u bevallen.

Jeronimo. Jae u loose hoeren-sucht

Sleept haer bey't hayr.

Maeckt dat haer pollen wijs, maer mijn niet. Dese vlechten
Sijn goede stroppen, om u aen een boom te hechten.

Isabella. Ay my, ay my, ick sterf!

Jeronimo. Sterf henen, of beken.

Isabella. Jeronimo bedaert, en siet eens wie ick ben.

Jeronimo. Wie zijt ghy?

---

112. liefde] liefd' en b. 121. de saeck, die ver.] nu ver. de saeck b, dese saeck ver. c-k. 132. bevallen] bevangen b, k. 133. haer] u b, f, k.

Isabella. Isabel, uw vrouw, die al haer daghen
V kuyssche min ghenoot, in wien u wel-behaghen
Vernoeghde.
Jeronimo. Ach! ick raes. O Hemel stuert mijn sin
Hy bedaert.
Op rechte kennis, en bescheyden reden in.
Staet op Me-vrouw, kom siet wat oorsaeck dat my heden
De herssens rasen deed', en voerden buyten reden:
En wacht u dat den damp die mijn verstandt verdooft,
V gheest niet me besmet, en u de reden rooft.
Siet vrouwe, hy, die ghy hebt onder't hert ghedraghen,
Leydt hier ellendigh in sijn eyghen bloedt verslaghen.
Isabella. Ay my! Oratius, Oratius mijn Kindt,
V moeder sterft met u, u moeder die bemindt
De doodt voor't leven, nu de hope is verloren
Die sy in u had, tot haer meeste wens gheboren.
Ey tranen, uwe vloedt bestelpt my als de zee,
En voert my tot de doodt, als tot een goede ree.
Ey vlechten, komt, verstreckt my dweylen om te droghen
Dit bloedigh aenschijn, en dees nat beweende ooghen;
Ach Sone! Sone ach! ick sturf, en soo terstondt,
Ten waer my uwe wraeck tot leven noch verbondt:
Ontfanght mijn tranen dan voor't laetste als ghetuyghen
Van uwe moeders liefd', die nimmermeer sal buyghen,
Voor dat u leyde doodt door ons ghewroocken zy:
Ontfanght dees laetste kus, als't pandt hier op, van my.
Verhaelt my, hoe, en waer, van wie, en om wat reden
Hy omgekomen is.
Jeronimo. Dat weet ick niet.

---

159. leyde] droeve f, k. 163. Beweghen u, segh op] Laet die bewegen u b. 165. mijne meulen] my ghedachten b. 166. mijne sinnen speulen] van mijn sinnen-krachten b.

Isabella. Mijn beden
Beweghen u, segh op.
Jeronimo. Ick kan niet seggen.
Isabella. Man,
Mijn moet siedt over.
Jeronimo. Vrouw dat ick niet segghen kan,
Dat moet ick swijgen.
Isabella. Spreeckt, of't slot van mijne meulen
Wordt los, ick raeck op hol, en mijne sinnen speulen.
Jeronimo. Bedaert, en luystert toe: van al wat ghy my vraeght
En weet ick niet; maer hoordt: daer ginder, daer ghy saeght
Dien af-ghehouwen boom, daer vond ick aen-ghebonden
Mijn Son Oratius, met dese sijne wonden.
Ick sneed hem af, ick riep, en socht den Boomgaert door,
Maer ick en vondt daer niet, noch niemandt gaf ghehoor.
Ick voel dat my de rouw is om het hert gheslaghen,
En dat noch ghy, noch ick zijn machtigh om verdraghen
Dees onverwachten slagh; want mijne sinnen zijn
Als onrust-raders, los, en d' uwe als de mijn:
Dies laet ons samen't leet verkroppen en bedaren,
Verseecker sal de tijdt ons alles openbaren.
Isabella. Ick voel (soo als ghy seght) mijn sinnen opter loop,
Maer wraeck heeft mijn[e] ziel beseten.
Jeronimo. Lief, ick hoop
Dat de rechtvaerdigheydt des hemels onse saecke
Begunstight en besorght een onghemeene wraecke:
Dan of den hemel yet of niet om ons en gaf,
So zy den afgrondt my een eeuwigh durend graf:

---

174. verdraghen] te draghen b-k. 180. Maer wraeck heeft mijn] Doch heeft de wraeck b || Maer] Mijn h, i. mijne d, f, k. 183. om ons en] nu om ons b.

Mits dat ick maer verwerf, dat dese mijne handen
De wreeck-lust boeten van mijn droefheydt en mijn schanden:

Steeckt een doeck in Oratius bloedt.

En dese doeck ghedoopt in het onnoosel bloedt,
Sal mijn een prickel zijn om mijn ontrust gemoedt
Tot eyndeloose wraeck te terghen: want ick sweere
Dat d'Assche eerder sal ontschieten's Hemels Spheere,
Dat 't aerdtrijck keert en draeyt veel eerder als de Son,
Dat Pluto Jovis rijck, en Jupijn Acheron
Eer sal beheerschen, eer ick sonder mijn te wreecken
Dees doeck verlate.

Isabella. Man, den hemel geeft een teecken,
En knick u gunstich toe.

Jeronimo. Oratius die staet
Aen't Hemelse gewelf in blinckende gewaet
Van't star-ghefflicker: siet hoe dat sijn ooghen branden,
Als of hy segghen wou: ick wacht van uwe handen,
O Vader! ruwe wraeck, en soo die niet geschiet,
Soo plaeght u eeuwich leet, Ziel-knagingh en verdriet.
Komt vrouwe, laet ons't lijk indragen, en verberghen
Ons droefheydt, op dat wy geen achterdencken verghen
Aen yemandt van ons huys: want veel gebeurt het, dat
Een quaet bedencken 't quaet uyt yemandts aenschijn vat.

Vierde Wtkomst.

Don Pedro uyt.

D. Pedro. Die willens sijn gemoet verkracht en wil bestrijden,
En sijn geweten terght in yemandt te benijden,
En voort den teugel vyert aen sijn verbolgen sin,
Die winckelt sich verderf en eeuwigh knagen in:

4. Wtk. 1. wil] wilde d.

En raeckt oock op het spoor van wanhoop in de sonden,
En maeckt sich meed'-genoodt van Moorders ongebonden:
En die dan noch op eer, uyt grootsheydt, of uyt schrick
Sorghvuldelijcken siet, die raeckt ghelijck als ick,
Van quaet tot erger: want om eenen moort te decken,
Soo moet het tweede my weer voor een decksel strecken.
Ick heb my dese nacht door noodt gedient, met dien
Daer ick bey trouw noch eer noch voordeel aen kan sien.
Sijn met-gesel en hy zijn fielen, die haer handen
Om puer genot alleen, aen yder een verbranden.
Dus loop ick prijckel, soo ick hare holle ziel
Niet op en vul met goudt: en of al schoon de kiel
Van haer verboomde Hulck den afgrondt quam te raecken,
Sy souden schip en goet gelijck te soecken maecken.
Dies heb ick tot mijn rust en voordeel overdacht,
Den eenen door de aer te rucken uyt de vacht.

Pedron Gano uyt

Daer komt hy.

Ped. Gano. Heer de saeck is stil en soo verborghen,
Dat wy, noch ghy [voortaen] yets hebben meer te sorghen.

D. Pedro. Ons Hofghesin, de stadt, 't ghemeen, des Marschalcx Hof
Is al te samen stil?

Ped. Gano. Jae niemandt weet daer of:
V Suster in de zael van Lopes kan haer suchten
Niet uyten.

D. Pedro. Eene saeck staet ons dan maer te vruchten.

Ped. Gano. Wat is dat?

D. Pedro. Serberijn, die ick niet weet noch ghy
Of hy of vroom, of schelm, of stil, of klappert zy,

---

10. het] de c-k. 12. bey trouw] bey't rouw h, i. 14. verbranden] verpanden k. 15. prijckel] groot gevaer b || hare] haer h, i. 22. voortaen] fehlt in a. 26. vruchten] duchten k.

Die vrees ick: en om vast en seecker onse saecken
Gantsch sorgheloos en vry van alle vrees te maecken,
Soo vind ick noodigh dat u mannelijcke handt
Hem, tot ons aller rust, oock helpe van een kant.
Ped. Gano. 't Heeft prijckel.
D. Pedro. Ten doet niet.
Ped. Gano. Sy Heer, die sal hem wreken.
D. Pedro. Hoe weet hy't?
Ped. Gano. Weet hy't niet, die steenen sullen spreken.
D. Pedro. Hoor hier, dat's vrouwe klap.
Ped. Gano. 't Doet niet.
D. Pedro. Indien u tong
Maer swijghen kan, gaet voort, en alle wedersprongh,
Die u bestormen kan, die sal ick met mijn machten
Soo't aensicht bieden, dat ghy die niet hebt te achten.
Ped. Gano. V woordt en uwe macht onfeylbaer ick vertrouw:
Gheeft last, en uwen wil ick voor een wet behouw.
D. Pedro. Houd u de klocke drie met twee ghelaen Pistolen
Dicht voor het buyten-hoff, stil-swijghend, en verscholen,
Daer sal ick door een treck hem doen verschijnen: siet
Dat ghy u selven redt, en dat ghy hem deur-schiet.
Ped. Gano. 't Vergae dan soo het wil, ick sal den aenslagh waghen,
En gaen met u verlof.
D. Pedro. Ick sal de hinder-laghen
En't noodighste bestel bestellen op den tijdt:
En daer mee raeck ick haer en al mijn sorghe quijt.

Vijfde Wtkomst.

Bellemperia uyt.

De vrientschap ende min vereysschen in't besonder
Twee dinghen onghemeen, en voor't ghemeen een wonder:

32. van] aen f, k.

Het eerst is dat een vriendt die vriendtschap in de noodt
Bewijse aen sijn vriendt: Jae selfs tot in der doodt.
Het tweede, dat de Min zy door de liefd verbonden
Aen voor of teghenspoedt, en daer werdt in bevonden
Soo machtigh, soo ghereet, en soo ghemoedight, dat
Hy sijns gheliefdens staet gheheel de sijne schat.
Dit onderscheydt van min en vriendtschap overwoghen
Heb ick, bedroefde Maeght, en vind my van vermoghen
Gantsch ydel, dan van moet soo krachtigh, dat ick my
In liefd en vriendtschaps plicht van laster wel bevry.
Maer't middel om de saeck te dryven en te vatten
Ontbreeckt my, en mijn rouw met tranen en met pratten
Te uyten, helpt my niet, maer hinderdt: veynsery
Dunckt my, dat metter tijdt noch eens mijn hulpe zy.
Dan lief Oratius, vergheeft my doch de schande,
Dat ick my selver niet met dese mijne handen
Het leven heb berooft, tot glory van u Ziel,
Die in mijn lieve schoot soo ongheluckigh viel:
Ick ken mijn schuldt, maer weet dat alle mijn ghedachten
Benevelt zijn met sorgh, en krachtelijck betrachten
Een heerelijcke wraeck van u, en mijn bedert,
Op dat ick in mijn doodt niet onghewroocken sterf.
Soo langh ghy hebt gheleeft, heb ick ghewenscht te leven,
Doodt zijnde, heb ick mee my tot de doodt begheven:
Maer had tot desen dagh, noch middel, noch de macht
Om uyt te voeren, 't gheen dat ick wel heb bedacht.
Rust sinnen, sinnen rust, bedaert u, al dit klaghen
Is ydel, grijp een moet, en neemt een wel-behaghen
Het ghene dat tot wraeck u't beste dienen kan:

Sy ontbloot haer arm, en ontslaet een ader.

Kom ader, komt mijn bloedt, kom, kom, ghy moeter an,
Ghy moet in dese noodt my voor de inct verstrecken:
Mijn dunkt ick voel het bloedt al van mijn herte trecken:

Sy stopt de ader weer toe.

Ick stop, en metter haest, terwijl den yver brandt
Schrijf ick Jeronimo met omstandt, hoe ontmandt,
Hoe machteloos, hoe swaer mijn ziele in de banden
Van hechten wraecke soeckt, hoe liefde my doet branden
In sijn Oraty min; hoe staet-sucht in mijn Broer,
En in den Portugees de jalousye voer;
Hoe sy in onsen Hof ons eereloos beloerden,
Sijn soon vermoorden, en my voort ghevanghen voerden;
Hoe Vader-plicht hem raedt tot eerelijcke wraeck,
Sijn sone tot de rust, mijn ziele tot vermaeck.

Sy schrijft.

Jeronimo, de stem die laetstmael in't ghelommert
Der Eycken, in den Hof, u oude ziel bekommert,
En uyt den Bedde joegh, die komt u hier weer toe
Wel stemmeloos, maer heet en brandend' van ghemoe:
En eyscht u uyt tot wraeck, tot straf, en tot verderven,
Tot moordery, tot haet, en tot wraeckgierigh sterven.
V Soon en ick verlieft, min-suchtigh minne-vrucht
Ghenooten in u Hof, daer mynes Broeders sucht
Tot staet en . . . . . .

Sy houdt op van lesen.

Wie sucht daer? isset spoock, of zijn't maer yd'le grillen,
Die my beletten om mijn wille niet te willen?
't Is niet met al: ick mis, dies sal ick soo ick ken
Jeronimo tot wraeck verwecken met mijn Pen.

Sy begint weer te lesen.

Tot staet en jalousy van hem, die most verdraghen
Dat hy van uwen Soon wierdt in den strijdt verslaghen,
Ons hebben met gheweldt in't midden van de nacht,
Soo eereloos als schelms in alle leet ghebracht:
Oratius u Soon door-steecken, is gehanghen,
En ick sit hier op't Hoff in Lopes zael ghevanghen,

36. met omstandt] omstandig k.

En leve maer alleen op hoop dat ick verwerf
Een onghemeene wraeck, eer dat ick met hem sterf.
Ick maen u in de naem van Vader, dat ghy even
Ghelijck ick my als Vrouw verbindt, u wilt begheven
Tot grouwelijcke straf; en dat de wreede wraeck
V moedight u ghemoedt, ghelijck als my: de saeck
Vereyscht dat kort en scherp men alles moet vol-voeren,
Eer dat de Macht ten Hooff haer stelt in rep en roeren:
Weest hartigh, soo als ick, die met en fieren moet
Dat by ghebreck van Inct, schreef met mijn eyghen bloedt.

Bellemperia.

Oratij geest suchtende, leyt sijn hant op de pen, haer sterck aensiende, so als sy hem oock doet, de Geest vluchtende, springt sy op, loopt hem na, moede zijnde en hem missende, komt klaghende.

Bellemp. Ay my, ach lieve Gheest! wat vlucht ghy?
Ey komt weder,
En troost my in den rouw, en set mijn droefheydt neder;
En vlucht doch niet voor my, maer nadert, op dat ick
Mijn herte u ontsluyt; blijft, blijft een ooghen-blick.
Ick heb hem: ey! ick mis. O neen, hy is ghevlooden.
Waer blijf ick? Hemel help! ey help, ick ben in nooden.
Hy volght, hy houdtme vast: Neen Geest, ey denckt
dat niet
Dat ick om uwent wil mijn verwe soo verschiet:
Ick wil in eeuwigheydt u by-zijn niet verlaten,
Maer sluyt u in mijn arm; u vluchten kan niet baten.
Noch is hy heenen, siet ick meen dat ick hem hadt,
En in de plaets van hem, heb ick maer windt ghevat.
Wat mach ick om een droom ontstellen en verschricken:
't Is best dat ick mijn werck voltreck, en gae beschicken.

De Gheest weder uyt, en haer aensiende en suchtende als te voren, ontruckt haer de brief, seggende (terwijl sy verbaest op springht en vlucht.)

---

73. Dat] Dit b-k. 86. droom] spoock b.

Or. Geest. Verschrickt niet, maer houd moet, Lief Bellemperia,
Want u Oraty Gheest die volght u schaduw na.
Ey vlucht niet, maer aen-hoort mijn klaghen, en mijn suchten;
Blijft staen, en neemt een moet in plaets van schrickig vluchten:
Ick ben Oraty Gheest, die 't Duyvelsche besluyt
Van uwen Broeder moort in d' armen van sijn Bruyt.
Aensiet my vry, en let op strop, op swaert, op wonden,
Die my ter quader uyr ter Hellen henen sonden:
Aenschouwt mijn bleecke schim, aensiet dit naer ghesicht,
Dat star-ooght in de glans van't helder Hemels licht.
Die dienstbaerheydt die ick u schoone, in mijn leven
Met hooge eeden swoer, sal nimmer u begheven:
Dies kom ick hier tot u in dit bebloede kleedt,
Al suchtende ontrust om dat ick seker weet,
Dat u ghemoedight hert door't hemelsche bestueren,
Besluyt door wreede wraeck mijn ziele offer vueren
Te stoocken, en de vlam van uwen heeten moet
Te blusschen in de beeck van ons vyanden bloet:
Soo weet dan het besluyt des Hemels, dat u daghen,
En doen, hier tijdt en maet ghestelt heeft, goet behagen
En welghevallen heeft in uwe trouw, en my
Hier schickten, op dat ick u hulp en bystant zy:
Dus kom ick hier tot u, wel met een onvermogen
Van vleys, maer met de Geest van Cæsar opghetogen,
Om u tot troost en dienst te wesen: en naedien
Dat u besloten wraeck niet wel en kan gheschien
Ten sy met mijne hulp, soo sal ick al mijn krachten
Aenvoeren om de wraeck, en't wit van u gedachten
Te drijven: dan die doodt, die sal daer nae het graf
Vervullen met u lijf en met een Coninck staf.

106. dan] dat d, e, h, i. 114. krachten] klachten d, h, i.

Ick voel het noodt-lot my wer trecken nae beneden,
Met grillingh, treckingh en met sidderingh van leden:
Ick gae, ick drijf, ick slijt, ick schuyl en ick verdwijn,
Den Hemel moet u hulp, en wraeck u trooster zijn.
Bellemp. Ach Geest! komt wederom, en hoort nae mijne reden,
En helpt my; doch het schijnt dat tranen noch gebeden
In mijn besloten wraeck vermoghen niet met al,
Maer dat den Hemel my met errenst wreecken sal:
Dus houd' ick my gherust, en sal de tijdt verwachten
Die eynd'lijck sal voldoen het wit van mijn ghedachten.
Ick sal de veynsery gebruycken als mijn schilt,
Tot dat het noot-lot my in dese wrake spilt.

Don Pedro uyt.

Wie komt daer in't vertreck? mijn dunckt het is mijn broeder.
Ick veyns my.
D. Pedro. Suster seght, en wort ghy noch niet vroeder,
En leert u noch de tijdt en d'ondervindingh niet
Dat uwe dwase min maer op u schade siet?
Dat ghy in staet, in goet, in bloedt en in gheslachten,
V afkomst reuckeloos verkleynt en gaet verachten,
Dat ghy Castilien en d'Aragonsche stam,
Die heugheloos van ver uyt Conincks afkomst quam,
Soo onbedacht verkleynt, en door u slecht verkiesen
De glory en de Naem van grootheydt doet verliesen?
Of is de reden oock door uwe dwase min
Gebannen uyt u hart?
Bellemp. Noyt redeloose sin
Noch dwaesheyt heeft mijn hert beseten in't verkiesen:
Maer deught en sin'lijckheyt die deden my verliesen
Bey staet en macht, waer door ick heb verloren, die,
Die ick gewillighlijck mijn lijf en leven bie.

De tijdt heeft my geleert, dat liefd' door leet te missen,
Verliefde ziele pijnt, meer als daer vele gissen:
En dat verkiesingh meer aen een verliefde Maeghd,
Als Conincks Scepter sway, haer keurigh oogh behaeghd.
Wat schand heb ick begaen? wat eer heb ick vergeten?
Wat Stam heb ick verkleent? wat grootheyt doch versmeten?
Wat staet, wat goet, wat bloedt verkort ick met mijn min?
D. Pedro. Ach Suster! 't is mijn leet, dat u vervoerde sin
Soo ongevoeghlijck schoort de voortganck van de reden.
Ick bid u wilt doch eens tot overleggingh treden.
Bedenckt hoe ghy verkoost een Jongelingh, die niet
Dan naer sijn eygen eer, en sijne afkomst siet.
En wederom verwerpt een Prins, die van geslachten
En eygen deughden meer als yemandt is te achten.
Nu leght eens over, of door d' eene uwe staet
Niet tot den hemel rijst, en heel te gronde gaet
Door d'ander?
Bellemp. Soud' het so, so wast een slecht verkiesen:
Maer waerom soud' ick doch, door d'een mijn staet verliesen,
En door d' andere die verheffen? wat is deught
En edele afkomst, daer ghy dus van spreken meught?
Oratius, wiens deught en krachten in hem selven
Soo bloncken, dat hy daer den snorker in kon delven,
Die tuygen dat hy was van Adel, en van bloedt
Doorluchtigh, en in deught een heer van sijn ghemoedt.
Daer tegens, die ghy prijst, heeft schandelijck verlaten
De deughd, en't voorbeeld van sijn edele voor-saten.
Gevangen, en verlost, ge-eert, ge-vyert, ge-vrient
Heeft hem Oratius, dat heeft hy weer verdient

---

162. Soud' het so, so wast] Was het so, het was f, k. 164. d'andere] den and're c-k. 165. En] De h, i || edele] edle b.

Met grouwelijcke moordt, en eereloose treecken.
En dit is van sijn deughd, en d'edelheyt een teecken.
D. Pedro. De sucht vervoert u ziel.
Bellemp. So doet sy, en sy sal
Mijn voeren in het graf.
D. Pedro. Mijn deert u ongeval:
Ick bid u stelt ter zy de droefheydt, en de reden
Laet die eens tot u nut, haer ampt in u besteden.
Schoon of ghy hadt gelijck, wat baet u het getreur?
Het is doch al geschiet, en't moeter nu mee deur.
De Wijsen leeren ons 't verleden te vergeten,
Doet ook soo, quelt u ziel noch innerlijck geweten
Met het verleden niet: maer overleght wat raedt
V redd': en van u weerdt het op-geheven quaedt.
Ghy weet dat ongedult, noch hopeloose suchten
't Verleden niet herdoen: en oock, hoe die geruchten
Van u afwesen zijn in't Coninckklijcke Hof,
En elck die mompelt wel: maer niemandt weetter of.
Indien u reed'lijckheydt wil wijselijck overweghen
Wat nutst en dienstighst is, soo wickt doch eens ter deghen:
Of dit niet best en was, dat ghy al metter tijdt,
V schadelijcke min en sotte droefheydt slijt,
En dat ghy onder eedt, van niet te openbaren
Van't geen daer is geschiet, ontslagen wert?
Bellemp. Seer garen
Soud' ick, indien ick kon vergheten mijn verdriet;
Maer dat het slijten sal, dat dunckt my nimmer niet.
D. Pedro. Ick bidt u neemt een moet.
Bellemp. Ten schort niet aen mijn willen.

185. redd': en] redde c-k. 190. wijselijck] wijs'lijck b-k.
191. dienstighst] dienstigh e, h, i, k.

D. Pedro. Gheselschap en de tijdt sullen u droefheydt stillen.
Bellemp. Gheselschap walcht my, en de tijdt verdriet my.
D. Pedro. Hoort,
De eensaemheydt brenght sorgh en alle quellingh voort,
Dies voeght u by het volck.
Bellemp. Niet als een eensaem wesen,
En kan van quellingh en van droefheydt my ghenesen.
D. Pedro. Ey suster, laet u raen, ghelooft en doet mijn sin:
Want d'eene droefheydt stort u d'ander droefheydt in:
Dus bid ick neemt een moet.
Bellemp. En of ick my liet raden?
D. Pedro. Soo was ick van verdriet en vele sorgh ontladen,
En noch te meer, soo ghy gaeft soo veel plaets mijn raet,
Dat ghy u voeghen kondt tot meerderingh van staet,
Die u gheluckigh biedt de Prins der Portugesen,
Die ghy gheboeyt hebt aen u schoon en deftigh wesen:
Wat luck, wat sekerheydt, wat grootheydt, en wat macht
Sou sulck een Houwelijck toe-brenghen ons geslacht?
Beraet u, neemt een moet, en laet het u ghevallen.
Bellemp. Ghy springht van't een op't aer, en soeckt het soo te kallen,
Dat ick nae uwen sin maer my begheven sou:
En of ick my bedocht, en metter tijdt de rou
Soo veel ick kon verjoegh, wat seeckerheydt van't gheene
Dat ghy my hebt belooft?
D. Pedro. Ghy moet voorseker meene,
Dat list mijn tongh regeert: ick sweer u by mijn kap,
Ick sweer u by mijn Swaert, en by mijn Ridderschap,
Dat alles wat ick u belooft heb, sal gheschieden,
Indien u maer belieft de Prince te ghebieden:

199. sullen u dr.] u dr. sullen c-k. 214. ghevallen] behagen f, k. 215. het soo te kallen] my voor te dragen f, k. 216. maer my] my maer f, k.

Sijn wil is vaerdigh, en hy sal u soo voldoen,
Dat sijne trouw by u blijft buyten quaet vermoen.
Bellemp. Wel aen, ick ben te vreen, ick sal my nae u voeghen,
En u met staet, en hem, en sijne liefd' vernoeghen,
Midts dat hy my belooft, noch nu, noch nimmermeer
Het ghene is voor-by te melden, noch mijn eer,
Noch my daerom in't minst te wraken of te laecken.
D. Pedro. Ick sal voor hem my selfs u onderdanigh maecken.
Bellemp. En ick sal al mijn kracht aenwenden, om mijn leet
Te dempen in sijn liefd'.
D. Pedro. V rouwe dan vergheet.
Bellemp. Laet hy al soet en sacht van tijdt tot tijdt beginnen,
Ick hoop hy door de tijdt mijn hart en liefd sal winnen,
En dat een goede grondt gheleyt, het heel ghebouw
Stantvastelijcken sticht, en voor den val behouw.
D. Pedro. Indien't u soo ghelieft, en dunckt het u gheraden,
Ick vind het oock al goedt, en't kan voor al niet schaden:
Dus ley ick u ten Hooff, op dat ons niemandt siet,
Of quaedt bedenken vat van datter is gheschiet.

Derde Bedryf.

Eerste Wtkomst.

Jeronimo uyt.

O rouw! o herten-leet! O droefheydt! O ghedachten!
Die mijn verslaghen ziel door haer gheweldt verkrachten,
Hoe langhe sult ghy noch door-knaghen mijn ghemoedt?
En door u groote kracht verteeren vleys en bloedt?

240. ons] het c-k.
III. Bed. 1. Wtk. 4. door] door door a.

Hoe langhe sult ghy noch ontvleyscht met bloote schoncken
My laten't valsche licht van Plutoos hol beloncken?
Daer waen een yder een soo buyten reden voert,
Dat hy voor waerheydt schim, en galm voor spraeck beloert?
Hoe langhe sal ick noch in duysternis besloten
Vermissen't Hemels licht als Plutoos Hel-ghenoten?
Hoe langhe sal ick noch, berooft van alle lust,
Verteeren sin en wit, en leven sonder rust?
Ghy weet oock Hemel, hoe dat vaderlijck medooghen
Mijn heeft met rouw en leet, tot straf en wraeck bewooghen:
Ick quel my soo verwart, en soo ontsint hier in,
Dat nimmer slaep, noch rust, ick in mijn herte vin.
Het is nu al gheleen drie daghen, dat verslaghen
Ick heb mijn Soon vermoordt, uyt mynen Hoff ghedraghen:
Sijn Lichaem leydt in rust, in een besloten Kist
In mijn studoir bedeckt, daer niemandt op en gist:
En ick, die syne doodt te wreecken heb gheswooren,
Heb hoop, en moet, en al wat dat ick heb verlooren,
Vermidts ick yet of niet daer af vernemen kan,
Waerom hy is vermoordt, veel minder van de Man,
Of van de Moorders, die hem in den Hoff verhinghen:
Ick denck, en overlegh soo veelderhande dinghen
Dat ick daer in verwar, en vaeck daer door verstom;
En waer ick gae of stae, en werwaerts dat ick kom
Moet ick mijn droeve gheest met voordacht noch verkrachten,
En toonen bly ghelaet uyt droevighe ghedachten:
Op dat uyt mijn ghesicht doch niemandt niet en merckt
Wat binnen in't ghemoedt my soo veel droefheydts werckt:
Dus schijnt dat voor een wijl den Hemel sal verdraghen
Dees grouwel, doch ick hoop dat sy in korte daghen

34. sy] die b.

Mijn uytkomst gheven sal; ick voel een sware gheest
Mijn herssens overvalt, en't lichaem aldermeest,
Mijn ooghen trecken toe, mijn hert dat schijnt te slapen,
Ick legh my wat te rust, het dunckt my soo gheschapen
Dat ick wat rusten sal. O Hemel gheeft my rust!
En uytkomst in de saeck, waer nae mijn herte lust.

Oratius Geest met een swaert in de rechter ende een Brief in de slincker handt, met een strop om den hals, spreect:

Ontwaeckt Jeronimo, en siet hier voor u ooghen
Oraty Gheest, door dwangh uyt Plutoos rijck ghetoghen:
Erbarmt u over my, niet minder, dan het volck
Van Styx: wiens vlamme scheurt't ghehemelt van de kolck
Van Acheron, om my een open wegh te baenen
Tot uwaerts, daer ick kom niet om u aen te maenen
Tot vreughde, of tot lust, of tot ghemeen vermaeck:
Maer tot't besorghen van een onghemeene wraeck.
Aenschouwt my, dese Klingh, die gaf my dese wonden,
En dese Koorde heeft ter Hellen my ghesonden,
En dat in uwen Hof: daer mijn verliefde ziel
Onluckigh in de schoot van mijn beminde viel;
Des Hartoghs dochter, die my had tot Man verkoren,
Heeft daer haer Bruydegom, en ghy u Soon verloren.
De oorsaeck van de Moort was jalousy, die 't hart
Van een verliefde boef heeft eereloos verwart.
Ick ben gantsch sonder rust, en sy is oock ghevanghen,
En heeft, als ick, nae wraeck een rusteloos verlanghen:
Dus moedight u ghemoedt met vaderlijcke treck,
En treedt maer sonder sorgh de sorghe op den neck,
En wilt met u verstandt en alle uwe krachten
Een heerelijcke wraeck tot myner rust betrachten:
Want ick van tijdt tot tijdt, tot dat ick ben voldaen
V sal met moeylijckheydt steedts op de hielen gaen.

47. vreughde] blydschap k.

De Moorders zijn Lorens en Pedro, die haer handen
Besmetten met mijn bloedt, tot haer bederf en schanden:
Dies eysch ick noch eens wraeck, jae onghemeene wraeck,
En sal u op u ziel bevelen dese saeck.

Laet de brief vallen, en gaet binnen.

Jeronimo ontwaeckt.

Ey my, ey my! was is't? zijn't droomen, of zijn't spoocken,
Die mijn beladen hart dus grouwelijck bestoocken?
Mijn docht Oraty Gheest hier voor mijn ooghen stondt,
Met strop, en swaert, en scheen soo vreesselijck ghewondt,
Dat schrick mijn hart bevingh; en dat zijn holle ooghen
Met bleecke lippen vast tot wraecke my bewooghen,
En dat hy machteloos my klaeghden, hoe hy doot
Door jalousye viel in sijn bemindens schoot;
Dat Bellemperia hem had tot Man verkoren;
Dat Pedro en Lorens, beyd synen val besworen,
En dat in mynen Hof door haer de moordt gheschach,
En sijn beminde Bruydt oock selfs ghevanghen lach,
En dat met moeylijckheydt, tot dat ick souw vol-voeren
Sijn wraecke, hy my staegh souw het ghemoedt ontroeren.
O Hemel! is't een droom, of is het doch gheweest
De arme bleecke schim en mijn Oraty gheest?
Hoe meught ghy dus in druck mijn oude ziel beproeven,
En soo gheweldigh doch een vaders hart bedroeven:
Is't droom? of isset waer? gheeft uytkomst, op dat ick
My eens nae't een of 't aer, in nootgevallen schick.
Dan 't schijnt den Hemel my de waerheydt houdt verborghen,
En quelt my nu met hoop, en nu weerom met sorghen:
Dus zy mijn eyghen raedt een leydts-man, en ick gis
Dat het voorwaer de gheest van mijnen sone is.
O moorders! die van stam, en van soo groote namen,
V billick van die daedt voor yeder een moet schamen,

65. Moorders] Moord'naers c-k.

Wat is doch u besluyt en uwen raedt gheweest?
Heeft uwe grootsche moet Oratius ghevreest?
Om dat hy met-ghesel in liefde als in wapen,
Tot uwer beyder schand scheen heerelijck gheschapen?
Heeft sijn ghevreesde arm u doen den moet ontgaen:
Om u gherechtigheydt met wapens voor te staen?
Don Pedro, heeft u hart, door hoovaerdy ghedreven
Sich toomeloos uyt spijt tot dese moort begheven?
Om dat hy in de slagh u daden overtreft,
En boven uwen naem sijn name soo verheft?
En hebt Lorenzo, ghy die schandigh waert verslaghen,
V krachten teghens hem niet eens noch durven waghen,
Wt vrees dat niet alleen sijn wapen, dan daer by
Sijn schoonheydt by de Maeght u oock naedeeligh zy?
Soo sal met meerder recht mijn wreeck-lust haer beraden,
Met listen door bedroch u beyden te verraden:
Niet uyt lichtvaerdigheydt, met schrick of met de vrees,
Die uwen laffen moet soo eereloos bewees:
Maer moedigh en ghehart, alleen om te verrassen
V en de wachten, die op u bewaringh passen,
Ick sweer u, dat ick niet sal rusten eer mijn handt
V laffe zielen heeft gheholpen aen een kant.
Maer evenwel de re'en, die spreken my weer teghen,
En raden my dit stuck sorghvuldigh t'overweghen,
Of ick ghelooven sal de droom, en dit ghespoock
Die mijne ziel in wraeck doet branden, en als roock
Door toorne dempen doet; want door der spoocken loghen
Vondt menigh in de schijn van waerheydt sich bedroghen:
En of de Vader-sucht verblindt wordt, en verleydt
Door ydel spoocken, en door wraeck en hevigheydt:
Soo liep mijn eer ghevaer van opspraeck door de landen,
Dat ick mijn selfs bevleck met moort tot mijnder schanden:
Dus ben ick buyten raedt, en weet niet wat ick wil,
Of wraeck den teughel vyer, of mijnen toorne stil,

Tot dat de sekerheydt des tijdts my openbare
De waerheyt van de saeck: ick stel my te bedaren,
En voegh my onder 't juck van waerheydts overtuygh,
En toone dat ick my onder de reden buygh.
Maer wat beduyt den Brief hier opter aerdt ghesmeten?
Nieuwsgierigheydt my drijft om haren sin te weten.

Brieff.

Jeronimo, de stem die laetstmael in't ghelommert
Der Eycken in den Hof u oude ziel bekommert,
En uyt den bedde joegh: die komt u hier weer toe,
Wel stemmeloos, maer heet en brandend' van ghemoe:
En eyscht u uyt tot wraeck, tot straffen, tot verderven,
Tot moordery, tot haet, en tot wraeckgierigh sterven.
V soon, en ick verlieft, Min-suchtigh Minne-vrucht
Ghenoten in u Hof, daer myne Broeders sucht
Tot staet en jalousy van hem, die most verdraghen,
Dat hy van uwen Soon wierdt in den strijdt verslaghen
Ons hebben met gheweldt in't midden van de nacht
Soo eereloos als schelms in alle leet ghebracht:
Oratius u Soon door-steecken, is ghehanghen,
En ick sit hier op't Hof in Lopes zael ghevanghen,
En leve maer alleen op hoop dat ick verwerf
Een onghemeene wraeck, eer dat ick met hem sterf.
Ick maen u in den naem van Vader, dat ghy even
Ghelijck ick my als Vrouw verbindt, u wilt begheven
Tot grouwelijcke straf; en dat de wreede wraeck
V moedight u ghemoedt, ghelijck als my: de saeck
Vereyscht dat kort en scherp men alles moet vol-voeren,
Eer dat de Macht ten Hooff haer stelt in rep en roeren:

---

130. de²] fehlt in i. 131. waerheydts overtuygh] waerheydt overtuyght c-k. 132. ick my onder de reden buygh] mijn hart sich onder reden buyght c-k. 139. straffen] straf, en e, f, k. 156. Macht] Wagt k.

Weest hertigh, soo als ick, die met een fieren moet
Dat by ghebreck van Inct, schreef met mijn eyghen bloedt.
Bellemperia.
Sal nimmer mijne ziel gherust, sal mijne sin
Noyt rusten, maer altijdt verwerren uyt en in?
Sal nimmer hoop of vrees, of waerheydt, of de loghen,
Sal nimmer wraeck, of vree by mijn soo veel vermoghen,
Dat of het een of't aer my seecker zijt bewust,
Op dat ick my ghehardt op't een of't ander rust:
Soo ben ick op der aerdt ellendigh, of bedurven,
En wensch in myne jeught voor langh te zijn ghesturven.
Hier schijnt rechtvaerdigheydt my weer te raden aen
De wraecke, die de reen terstondt deed stille staen:
Hier maent my de Princes op Vader-plicht te wreecken
De moort, door haren Broer, aen mynen Soon besteecken;
Sy maent my niet alleen, maer tuyght oock met haer bloet
Dat haer Oratij doodt in toor[e]n branden doet,
En dat sy in de wraeck ghemoedight is, haer leven
Beneffens my (ist noodt) ten offer op te gheven:
Wat uytkomst, o mijn ziel! wat raet? of sal de wraeck,
Of de kleynmoedigheydt beslechten dese saeck?
De wraeck soo aengevoert door maeghdens schoon exempel,
Stelt mijn haer heerlijckheydt ten toon in deughdens tempel.
De vrees niet van mijn lijf, maer van mijn eer te slaen,
Die doet my wederom verbaest en stille staen.
Wat oorsaeck heeft de maegt haer broeder aen te klaghen?
Genomen 't waer alsoo, dat hy een welbehaghen

158. Dat] Dit b-k. || Bellemperia] Eynde des Briefs c-k. 159. sal mijne] en sal mijn d, f, h. i, k. 172. tooren] toorn a, toorne c-k.

Hier in ghenomen had, en dat hy oorsaeck waer
Van al de schelmery, sou sy dan daerom haer
Aenklaechster maecken van haer broeders schelmeryen?
O Neen! 't is maer bedrogh: ick moet mijn selven myen,
Want 't zijn maer netten voor den voghelaer in't velt,
Om my te vanghen, vals en listigh uyt ghestelt.
Dus om mijn in de saeck rechtvaerdelijck te wreecken,
Soo sal ick noch mijn eer noch wraeck in prijckel steecken,
Maer met ghedult den tijdt, de waerheydt en de saeck
Bevelen, op dat ick my niet besproocken maeck.

Binnen.

Tweede Wtkomst.

Don Lorenzo uyt.

De ure my beraemt, om mijne ziel te groeten,
Is om, en doet de hoop mijn lijden wat versoeten,
Vermits ick hier ter stee de sonne schijn verwacht,
Die my verdwijnen doet het duyster en de nacht.
De klocke die is elf, en dat is juyst en even
Den tijdt by haer beraemt, om my gehoor te gheven;
Dies gaen ick nae haer toe om sien of ick haer vindt,
Die my met alle macht aen hare schoonheyt bindt.

Hy klopt, Pedron Gano uyt.

Vrient Pedron Gano hoe is't?

Ped. Gano. Wel, gaet vry nae binnen.

D. Lorenzo. Maer is de locht al klaer?

Ped. Gano. Jae Heer, stelt uwe sinnen
Gherust en wel te vreen.

D. Lorenzo. En schuylter niemandt niet
Die onse vryery en mijne ganck bespiet?

Ped. Gano. Daer is geen sorghe voor, gaet ghy maer recht nae boven
De breede trappen op, van daer voort in de hoven
Van lusten en vermaeck, daer vint ghy die u druck
Van goeder harten wenscht te keeren tot geluck.
D. Lorenzo. Ick ga dan op u woort.
Ped. Gano. Doet so; maer het vertrouwen,
Dunckt my is niet te groot: wat doet de lust tot vrouwen?
Wat werckt de minne-gal al wonders inde man?
Wat recht hy gruwel, en wat recht sy prijckel an?
Wat heeft van lange tijdt de min niet al bedreven?
Wat heeft haer ydelheydt Historien beschreven?
En des blijft niet te min dat oude landt bederf
Ons jonghe Princen by als aengeboren erf;
Het blijck hier van is klaer, in dese jonghe Princen,
Die maer naer mins genot, en elcks bederven winsen,
Die om haer liefs ghenot, vrouw Bellemperia
Niet nutter als den dienst van moorders komt te sta.
Oratius, wiens liefd' haer ziele had beseten,
Heb ick vermoort: 't welck my Don Pedro heeft verweten
Met dreygingh dat hy my sou straffen metter doodt,
Ten zy ick Serberijn met eenen oock doorschoot.
De tijdt daer toe beraemt die sal wel haest verschynen,
Want 't is de klocke elf, maer duysent pijn der pijnen
En sorghen mijne ziel besitten, en myn hart,
Dan 't moeter nu mee deur, ick bender in verwart.
Ick gae nae binnen toe en lade twee Pistolen,
En neem terwijlen waer de wacht my hier bevolen,
Op dat ick noch in 't een of 't ander niet en fael,
En mijn bederf in 't eynd' niet op mijn hals en hael.

2. Wtk. 34. elf] drie e-k. 37. lade] la de h, i.

Derde Wtkomst.

Bellemperia, met Don Lorenzo.

Bellemp. 't Is laet mijn Heer, dies gaet.
D. Lorenzo. Ick moet, en kan niet willen.
Bellemp. 't Is u beleeftheydt, en het zijn maer hoofse grilen.
D. Lorenzo. 't Is liefde die my houdt.
Bellemp. 't Is u welspreeckentheydt
Die alles wat ghy wilt tot uwen voordeel vleyt.
D. Lorenzo. Mijn tongh en herte beyd, mijn liefde u betuyghen.
Bellemp. Ick moet het loven, gaet.
D. Lorenzo. V wil ick onderbuyghen
En gaen met u verlof.
Bellemp. Verlof ghenoegh, gaet heen:
binnen.
En komt maer nimmer weer of breeckt eerst hals en been.

Vierde Wtkomst.

Twee Soldaten uyt, bestelt zijnde door Don Pedro, om Pedron Gano te vatten, als hy Serberijn sal doorschoten hebben.

1. Soldaet. Jae Roelant dat is waer, en duysent and're stucken
Heb ick mijn buyten dien noch luckigh doen ghelucken,
En als ick overdenck hoe dat manhaftigheydt
Romeynen, Griecken en al d' Helden heeft gheleydt,
Tot eer, tot staet, tot goedt: soo dunckt my dat ick mede
(Ghelijck als sy) behoor de deughden nae te treden.
2. Soldaet. Dats waer, maer ghy en ick verbannen uyt ons sin
De eer en staet, want die heeft nu wat anders in:

3. Wtk. 1. laet] te laet d, e, h, i.

Soldaten soo als wy, schoon of wy sonder schromen
Met dapperheydt veel roem en oock veel lof bekomen:
Indien wy als de luy ons voeghen niet nae't hof,
Dat wy niet konnen doen, wy zijn te plomp, te grof:
Soo is't om sunst, want nu, het gelt, of vriendt, of staten
Verkrijgen vromigheyt, en 't kan gheen slechtert baten,
Als tot een kleynigheydt, dat is tot Adelborst,
Of Corperael, of min, indien men't segghen dorst.

1. Soldaet. En dat begheer ick niet, of ick't al mocht verkrijghen.

2. Soldaet. Wy komen by de plaets, dies laet ons nu wat swijghen.

Pedron Gano met twee Pistolen uyt.

Ped. Gano. Soo ick my niet bedriegh, soo is de klock al drie,
Daerom ick my met moet en met gheweer versie,
En gae soo wel ghemoedt als of my niet en schorten
Het bloedt van mynen vrient, maer om mijn voordeel storten.

Serberijn uyt.

Serberijn. Drie slaet de klock, en dat is even nu de stondt
Die my mijn Heer gheboodt, doen hy my herwaerts sondt,
Om op sijn wille hier met goedt ghedult te passen:
Dies wacht ick.

Ped. Gano. Is hy't? ja, ick wil hem gaen verrassen,
Of wil ick niet, 't is best dat ick hem seecker vat,
En houw my, of ick yets met hem te spreecken hadt.
Vrunt Serberijn.

Serberijn. Mijn vrunt ter rechter tijt, het wachte
Verdroot my schier.

Ped. Gano. So haest?

Serberijn. Wel ja, [mijn vrient,] ick achte,

4. Wtk. 9. wy²] fehlt in i. 20. Daerom ick my met] Daer ick my met een c-k. 23. b Bühnenweisung: Hier moet de klock drie slaen. 30. mijn vrint] fehlt in a, c-k.

Dat het yet sonders is, en haestigh, dat by nacht
Men my, en u soo laet deed passen op de wacht.

Ped. Gano. Hoort toe, ick sal in't kort u alles gaen vertrecken,
Wat my mijn Heer gheboodt aen u hier te ontdecken:
Hy en u Heer zijn eens om de verborghen saeck
Van den Oratius te dempen, en de wraeck
Sijns vaders buyten sorgh te brenghen, en sy konnen
Niet rusten, voor al eer dat ghy oock zijt verwonnen.

Hy doorschiet hem.

Serberijn. O schelm.

1. Soldaet. Verrader stae.

Ped. Gano. Ruym op.

Hy schiet de ander Pistool oock los.

2. Soldaet. 't Is mis, stae vast,
Of 't gater deur.

Ped. Gano. Hoe nu? ick doe niet sonder last.

1. Soldaet. Met last, of sonder last, ghy blijft doch ons ghevanghen.

Ped. Gano. Ick ben noch dief, noch schelm.

2. Soldaet. Dat waren schelmsche gangen
Dat [g]hy soo sonder woordt of weer-woordt een doorschiet,
Die u noch plomp, noch scherp tot sijn verweeringh biedt.

Ped. Gano. Soldaten bindt my niet, tracteert my als Soldaten.

1. Soldaet. Hier helpt gheen dreyghement, noch gheen gevleyde praten:
Kom nae de Marschalck toe, en zijt ghy sonder schult,
Siet of ghy daer u selfs met praten redden sult.

Alle binnen.

33. 't] fehlt in h, i. 43. ghy] hy a. 45. gheen gevleyde] oock gheen vleyend c-k.

Vijfde Wtkomst.

Don Pedro uyt.

D. Pedro. Die ziel en lijf beswaert om staet-sucht, in 't bederven
Sich wickelt door verraedt, of sterft, of moet doen sterven
Dien, daer hy op vertrouwt 't gheheym van sijne sin,
En 't een soo wel als 't aer heeft veel beswaringh in:
Dit ondervind ick, die tot staet-sucht word ghedreven,
Mijn ziel een volle loop tot het verraedt te gheven:
Want ick, of die ick heb mijn saecken toe-vertrouwt
Moet sterven, dies ick my uyt noot in't quaedt verstout.
Nu ondervind ick, hoe ghevaerlijck t' samen sweeren
Meer als aen een vertrouwt, 't gheluck kan doen verkeeren,
En stadelijck den sin van den verrader druckt
Met sorgh, of haer gheheel in haer verderven ruckt.
Oratius u ziel die staet-sucht deed verscheyden,
Schijnt my tot rechte wraeck weer in't verderf te leyden;
Het rouwt my, dat ick u soo onrechtvaerdigh, maer
Om staet en afgunst heb verslagen, en't ghevaer
Van lijf en eer mijn selfs heb op den hals ghetoghen,
En myne ziele onder hoop en vrees gheboghen:
Want die yet quaedts begint, en die het niet volvoert,
Vind lijf en ziel door vrees van achterklap beroert;
Soo is het oock met mijn: diet moet ick oock voltrecken,
Om't eene quaedt door't aer te berghen en te decken.
Lackay!

Pagie uyt.

Pagie. Wat is u wil?

D. Pedro. Gaet daetlick so terstont
Nae de ghevanghenis, en spreeckt daer mondt aen mondt
Met Pedron Gano, die de Marschalck houdt gevanghen:
Seght hem, dat hy niet seer en vreese, noch verlanghe,

Maer dat hy lustigh zy, en met een frisse moet
Sich selfs met tractement vry wat te goeden doet:
En gheeft hem dese Beurs, daer in zijn hondert Croonen,
En wilt hem oock met een dan dese Busse toonen,
Daer in is sijn Pardon: seght, dat hy niet en schroomt,
Tot dat hy voor het Sant op het Schavot en koomt.
Maer, ghy, op uwen hals, en doet de Bus niet open,
Of anders sult ghy't selfs met uwen hals bekoopen.
Gaet haestigh voort, en als ghy't alles hebt bestelt,
Komt by my op't Salet, op dat ghy't my vertelt.

Binnen.

Pagie. Te rechte wordt gheseydt dat Jonghers ende Vrouwen
Men niet als sproockjes van't root Kousje moet vertrouwen,
En hier bevindt ment waer: want siet mijn Heer ghebiedt
Dat ick, noch niemandt niet de Busse en besiet.
Nieuwsgierigheydt besit ons, en der vrouwen harten:
Want als men ons verbiedt, soo schijnt men ons te tarten;
Ick moet eens kijcken, wat hier in verborghen is.
En groote niet, o bloedt! dat gaet my uyt de gis.
Is dat Pardon? het mach de Drommel sijn moer wesen,
Wie heeft sijn leven oyt van sulcken treck ghelesen:
Dan hey! wat roert het my, wat dat het is, of niet,
Ick gaen en doe het geen dat my mijn Heer gebiedt.

Binnen.

Eerste vertooningh.

Waer in Pedron Gano van de Beul tot sterven vermaent wordt. Pedron Gano wijst den Beul op den Pas van Don Pedro, met het beloofde Pardon.

Tweede vertooningh.

Daer hy onthalst zijnde, van de Beul bespot wordt over de valsche inbeeldinge van sijn Pardon. En hoe dat de Pagie hem mede bespottende, vertrect.

---

5. Wtk. 28. met tractement vry] frisch onderhout en b. 38. sproockjes] praetjes f, k. 45. het] 't b, sijn] en sijn b. 1. Vert. 2 Pas] Bus c-k.

Seste Wtkomst.

Don Pedro verbaest wijckende, wort gevolght van de Gheest van Serberijn, met een Pistool, van den Geest van Pedron Gano, met den Buydel en het Pardon, Ende van den Gheest van Oratius, met een strick en een Dagge in de eene, ende elck met een Fackel in de andere hant, hem dreygende, spreeckt

Oratij Gheest:

Wee Hartoghs Sone, wee! Wee Prince, wee en wraeck!
Wraeck, wraeck, den Hemel neemt ter herten onse saeck.
Wraeck, wraeck, een eeuwigh wee ontsegh ick u, en't leven
Daer door u staet-sucht tot dit schelm-stuck was ghedreven;
En vlucht niet, want u vlucht is vruchteloos voor my,
Des Hemels straef ghenaeckt, die meucht ghy niet voor-by.
Siet hier mijn wonden, siet mijn hart, 't welck door u handen
Vermoort is, roept om wraeck. Wee, wee, en eeuwigh branden!
Het onder-aerdtsche volck dat eeuwigh branden moet,
Verwacht u komst, en haeckt nae u bloedt-dorstigh bloet.
Den Afgrondt is beweeght, en vaerdigh om u zielen
Met eyndeloose pijn en plaghen te vernielen.
Wee Spanjen, Spanjen wee! u ondergangh die naeckt,
Den Hemel dreyght u Rijck, welcx grootheyt wordt ghestaeckt
Door't vallen van u Hoff, en aldergrootste Suylen.
Gaet en beschreyt u val in d'alderdiepste kuylen
Des Afgrondts, en beklaeght u onbegrijp'lijck leet:
Bereyd u, want u val is naerder als ghy weet.

---

6. Wtkomst] fehlt in f, k. Bühnenweis. 2. van den] en van den h, i. 5. de] d' c-k.

Wee Princen, Princen wee! siet dese mag're schoncken,
Dees holle ooghen, die u vreeselijck beloncken,
En dit ontzielde riff, 't welck tree op tree in't bloet
Een brandt-merck op u hart gaet stellen met sijn voet,
Dat daeght u voor de stoel des Rechters, die rechtvaerdigh,
En sonder gunsten recht: Maeckt uwe zielen vaerdigh:
Want uwen tijdt ghenaeckt: Dees Toortsen, dese vlam,
Dit wreeck-vyer dat om hoogh uyt d'Afgrondts hitte quam,
Ontsegghen u de wraeck, en dorven haer vermeten
Te schenden uwe ziel, te senghen u gheweten,
Ghelijckerwijs als wy, die roepen wraeck om vree.
Wee, wraecke, straffe wraeck, wee uwe ziele, wee.

Binnen.

Don Pedro.

Ach! hoe mijn harte slaet, wat mocht ick doch beginnen?
Hoe kan eergierigheydt den brossen mensch verwinnen?
Ach! was het noch te doen, ick volghde better raet.
Maer wat sal't wesen? het berouwen komt te laet:
Ick moeter nu mee deur, maer kon het klaghen helpen,
Het souw dit droevigh hart met droefheydt overstelpen.
Fy staet-sucht, die een mensch soo van sich selfs vervoert;
My dunckt dat my de wraeck aen alle kant beloert.

Binnen.

Sevende Wtkomst.

De Beul gevonden hebbende den Brief in Pedron Ganos sack, en verbaest daer mede tot den Marschalck gekomen zijnde, komen t'samen uyt, en Jeronimo spreeckt:

Weest ghy maer wel gherust, en steldt u vry te vreden.

Beul. Ick sou dat wel doen, lieve Heer Marschalck, maer mijn lijf, mijn leden
Die lillen en drillen soo, dat ick niet rusten kan.

Jeronimo. Dat is maer bloote vrees, en stoot u daer niet an.

Beul. Neen soete Heer Marschalck, ick sou my daer aen niet stooten.
Maer dat Pardon, dat Pardon, daer legghen de Kooten,
Dat jaeght my de doodt op het lijf, want in sijn eyndt seyde hy noch,
Dat het my den hals souw kosten, en nu, och, och, och, och!
Nu selter toe komen, en mijn Wijf en mijn Kinderen zijn bedurven,
En voor my was't gien swarigheydt, was ick maer ghesturven:
Maer dat sterven, dat sterven, Potslapperment dat is de doodt.
Jeronimo. Ick segh u, vreest ghy niet, want ghy en hebt gheen noodt,
Ick sal u van de doodt en alle straf bevryen.
Beul. Lieve Heer Marschalckje, selje dat doen, soo sulje mijn verblyen:
Dan souw ick daer op wel gherust moghen t'huys gaen?
Jeronimo. Jae seghick, gaet naer huys, en latet daer op staen.
Beul. Soo gaen ick dan in Gods heeren naem na huys, en sal al mijn vertrouwen op jou setten.
Jeronimo. Doet soo.
Beul. Maer soete Heer Marschalck, je moster wel op letten,
En doen soo niet, als eens een andere Heer Marschalck dee:
Die eens een Man troosten sou, als jy my nu mee doet, en hy was niet van de stee
Of sijn party quam, die belas hem soo met Pistolen en Pistolen,
Dat hy den eersten ghetrooste kort daer nae den Beul heeft bevolen:

---

7. Wtk. 7. het] 't d, e, h, i || seyde] seyd i. 17. in Gods heeren naem] heel gerust c-k. 19. doen] doet c-k. 21. Pistolen[1]] Pistoletten b. 22. eersten] eerst' i.

Want soo dat mijn mee overkomen sou, soo hadje mijn verleydt.

Jeronimo. Gaet henen segh ick jou, en eens voor al gheseydt,

Want ghy en hebt gheen noodt, en ick sal't op mijn nemen.

Beul. Selje dat seker doen, lieve Heer Marschalck?

Jeronimo. Hoe staeje dus te temen?

Beul. Soo gaen ick dan nae huys van alle sorgh ontlast:
Hadieu mijn soete Heer Marschalck, hadieu mijn goede Heer Marschalck, maeckt datjer wel op past,
Op dat mijn dat Pardon niet aen de Keel komt stoocken.

Jeronimo. Gaet henen, sorght ghy niet.

Beul. Maer Heer Marschalck, jy hebt ien woordt ghesproocken,
Ensoo't niet vast gaen sou, soo wou ick dat ick doodt was.

Jeronimo. En endt houts om jou lenden, schoon oft al vry groot was,
Dat souje passen, gaet, gaet segh ick, sonder vreesen,
En ick sal voor de doodt uwen bescherm-heer wesen.

Beul. Soo gaen ick dan eens voor al, heel vry en los van sorgh,
Want ick heb de Marschalcx keel voor de Galgh tot mijn Waerborgh.
Maer Heer Marschalck, dat Pardon, dat Pardon, dat breeckt my de moet weer.

Jeronimo. Fluckx mackt u wech van hier, wat plaecht mijn desen bloet meer.

Beul binnen.

Mijn sinnen zijn verwert, 't ghemoet is my ontstelt,
En immers weet ick niet, wat dat my't harte quelt:
De wraecke heeft mijn sin door hare vlam ontsteecken,
Die door onseeckerheyt my doet met twijffel spreecken,
Dus tusschen yet en niet, verwar ick in, en uyt,
En kom noch tot het een noch tot het aer besluyt.

Dan't menschelijck bestuer schijnt ydel inde menschen,
Dus van den hemel ick en goede uytkomst wensche:
Maer evenwel de vrees van desen plompen bloet,
Van dit ghevreest pardon ick eens bekijcken moet,
Oft yet of niet beduyt: het opschrift aen Don Pedro!
Dits vreemt, mijn dunckt ick schrick; voor seecker ja,
ick ben soo
Vry in't ghemoet ontroert, maer even wel de schrick,
Die stel ick aen d'een zy, en let maer op het stick.

Hy leest den Brief door Pedron Gano aen Don Pedro geschreven waer in de moort van Oratius, met al 't gevolgh van dien, verhaelt wort.

Mijn heer, volgens uwen last heb ick mijn begeven om Serberijn om te brengen,[53] dan tot mijn ongeluck ben ick inde handen van des Maer-[54]schalckx dienaers gevallen, ende in sijnder gevanckenisse gebracht.[55] Het perijckel mijns levens dat bedwingt my om aen u te schryven,[56] en ten anderen, wat wy om de doot van Oratius schuldig zijn,[57] van welcke, indien ick door pijne gedwongen word te clappen, u oneere[58], my een harde doot te vreesen staet. Ghy weet, dat ick den aen-[59]slach op u belofte alleen gewaeght hebbe, ick vertrouw u woort, en[60] verwacht op't spoedichste u hulpe, u verseeckernde dat de noot my[61] dwinght u desen te schryven, op dat ick mach blyven, mijn heer, u-[62]wen getrouwen dienaer.

Pedron Gano.

Gelesen hebbende spreeckt.

Mijn twijffel staet ter zy, hier blijckt het wis en seecker,
Wel op Jeronimo, weest nu soo straf een wreecker
In u rechtvaerdicheyt, als dese moorders zijn
Geweest, soo vals en wreet in vriendelijcke schijn.

62. ick] ick alleen a, b.

Wel op mijn Ziel, wel op, omvanght nu al den tooren
Alleen, die schijnt ghemeen de werelt toe te hooren.
Ontsteeckt in my het vyer, dat door de snelle vlam
Des blixems aldereerst hier op de werelt quam,
Op dat ick sonder schrick, en sonder yets te falen,
De wraeck doen op den kop van dese Vorsten dalen.
Wat segh ick? Voorsten? neen, ten zijn geen Vorsten meer,
Die toomeloos den lust tot vrouwen, of om eer
Van staten, laten los en ongebonden swerven,
En daerom niet ontsien noch landt noch volcks bederven.
Dan't zijn maer grouwelen die't menschelijck geslacht
Slechs hinderen, en onnut ter werelt zijn gebracht,
't Zijn Monsters die natuer geset heeft boven allen,
Om uyt'er hooghten weer te swaerder val te vallen
In diepe duysternis der dolingh, in den grondt
Van Styx, ja inde poel selfs van den Helschen mondt:
En of schoon rechts-gewijs van wettigh of onwettigh
Der Vorsten goet of quaet geoordeelt wort, opsettigh
Gaen ick daer tegen aen, en volgh de reetste Wet
Die ons de Priesterschap in Spanjen heeft geset,
Die is, wanneer een Prins bewandelt slibber wegen,
En blijft niet op het padt der Vaders: maer daer tegen
In't Geestelijcke feylt, in't Wereltlijcke dwaelt,
Soo isset noodigh dat hy voort ter Hellen daelt:
En dit is rechts genoegh, ick sal mijn selven rechten,
En als de Priesterschap mijn eygen saeck beslechten.
Dus moedight mijn verstandt, begrijpt maer tijdt en stont,
Om met een frisse moedt te uytten uwen gront.

Hier moet wederom een deuntje gespeelt zijn.

Binnen.

---

82. hinderen] hind'ren c-k. „ zijn] voort b.

Vierde Bedryf.

Eerste Wtkomst.

Hartogh van Castilien, Don Pedro, en Don Lorenzo uyt.

[H. v. Cast.] Onsaligh leven, hoe onrustigh zijn de Troonen
Als haet en jalousy in Princen Hoven woonen,
En als het ongeluck gebakent aen de kant
Van't Coninclijck gevolgh ons dreyght van hooger hant,
Als nijt gespist op deught der oude silvre haren
De jonge domme jeught komt inde Ziele varen,
En meer als tomeloos de reden haer ontglijt,
En losse domme waen haer inde harssens rijt:
Wat heb ick vaeck gesien? wanneer den Hemel dreyghden
Of't een of't ander Rijck, dat eerst te groots sich neyghden
Tot nijt, tot twist, tot wraeck, tot staetsucht, of tot haet,
En dat daer volghden op't verderven van dien Staet;
En dit ist dat mijn druckt, en doet omsichtigh vreesen,
De twist om't Rijck een Heer, en't volck een hulp te wesen:
Dus wensch ick dat de nijdt, ghebannen uyt het Rijck,
Doch nimmer in het hart van onse Groote blijck.
Maer Sone seght my eens, en weet ghy niet wat saecken
Dat doch des Maerschalcks hooft dus doet op rollen raecken?

D. Pedro. Heer Vader, neen ick doch.

H. v. Cast. Mijn deert sijn ongeval.

D. Pedro. En my.

H. v. Cast. Meer als mijn selfs ick hem beklagen sal:
Want d'oude vrientschap, en de dienst die hy de Coningh
Getrouwelijcken dee, die eysschen meer belooningh;

4. Bedr. 1. Wtk. 1. H. v. Cast.] fehlt in a. 18. doet] doen c-k.
22. Getrouwelijcken dee] Getrouwelijck bewees k.

En sijnen goeden raedt met sijn ervarenheyt,
Vereysschen meerder eer, en meerder Achtbaerheyt,
Dan immer hy genoot: en sijne grijse hayren
Die zijn in staet van't Rijck vry meer als wel ervaren:
Dies wensch ick wel dat vree, en rust sijn oude sin
Tot sijn genoeghen weer met blijtschap name in.
Maer Sone, nae't gerucht, soo schijnt het of sijn plagen
Met onlust, meest op u, haer onvernoegen dragen:
En soo dat oorsaeck hadt, 't waer mijn van herten leet.
D. Pedro. Heer Vader isset soo, 't is meerder dan ick weet:
Want nimmer hebben wy van al ons leve dagen,
Mijns wetens, oyt elck-aer of haet of nijdt gedragen:
Dus of hy onlust heeft op my, dat weet ick niet,
Dan met mijn wil, of raet, is hem noyt leet geschiet.
Dan evenwel de staet, die hy bedient tot schande
Van't machtigh Spaensche Rijck, waer beter voor de Landen
Een ander toe-vertrout, op dat sijn raserny
Het Landt niet tot bederf, en't volck tot spot bedy:
Want kindtsche Koningen, en oude sotte raden,
Die konnen maer tot spot, of tot verderven schaden.
H. v. Cast Sou't soo, soo was het quaedt, dan sulcks en gaet niet vast,
En daerom laet die sorgh maer tot des Koninghs last.
Dan't gene dat ick u gevraeght heb, sou betreffen
Niet u alleen, maer oock u Prins, die ick verheffen
En maeghschap maecken sou van mijn en mijn geslacht.
D. Lorenzo. Op haet, op nijdt, noch twist, en heb ick noyt gedacht;
En't komt my wonder voor, dat hier in dese Landen
Daer ick met vree en gunst ootmoedigh soeck de banden
Van Houwelijck en vreught te binden, daer de trouw
My onderdanigh maeckt de Wette van een Vrouw,

32. dan] als c-k. 43. Sou] Was c-k.

Dat daer den logen-tael haer tonge derf ontbinden,
Om my in't warrigh net van achterdocht te vinden.
Neen Vorst, vertrouwt my dat, ick sweer u dat ick ben
Onschuldigh, en een vriendt des Maerschalckx.
D. Pedro. Ick beken
Dat ick sijn sotheydt haet; maer buyten dat, ick sweere
Dat ick onschuldigh ben, en sijne gunst begeere.
H. v. Cast. En evenwel 't gerucht dat seyt het: en men seyt,
Dat in gemeen gerucht de meeste waerheyt leyt.
Dan siet daer komt hy selfs, ghy sult te samen swijgen,
Ick moet de waerheyt sien uyt sijnen mondt te krijgen.

Jeronimo half krancksinnigh al wandelende heen en weer.

Jeronimo. De Vorsten zijn by een, 't is best dat ick vertreck,
Of mijnen toorne berg, en mijne wraeck bedeck.

Hy maeckt mijne of hy wegh gaet.

H. v. Cast. Jeronimo.
Jeronimo. Mijn Heer.
H. v. Cast. Hoe keert ghy dus?
Jeronimo. Met reden,
Want gecken dienen niet by wijse luy geleden.
H. v. Cast. Hoe gecken?
Jeronimo. Soo als ick, die van 't verstandt berooft,
De harssens reutelen, en gequelt zijn met het hooft.
H. v. Cast. Ghy doet u selfs te kort, en acht u selfs te luttick:
Bedaert u, en hout moedt.
Jeronimo. O neen, mijn Heer, dat schut ick;
Mijn schort noch moedt, noch hart: wie veel sich selven acht,
Die hebben ghy en ick voor dese wel belacht.
H. v. Cast. Wat deert u?
Jeronimo. Niet met al.
H. v. Cast. Ghy zijt nochtans onlustigh.

68. reutelen] reut'len b-k.

Jeronimo. 't Gemoedt is wat ontstelt, en 't hooft is wat onrustigh,
De herssens sijn geraeckt, de sinnen zijn ontroert,
En spelen nu met ernst, daer nae weerom met boert,
En anders let my niet.
D. Pedro. Dats pas om ons te strecken
Een Nar in plaets van Raedt.
Jeronimo. Daer schorten sulcke gecken
Daer wijsheyt in den Raedt veelvoudigh overvloeyt.
H. v. Cast. Don Pedro zijt bedacht dat ghy u tongh besnoeyt,
En swijght.
Jeronimo. Met u verlof.
Hy maeckt weer mijne van wegh gaen.
H. v. Cast. Jeronimo waer heenen?
Jeronimo. Maer over al.
H. v. Cast. Blijft hier.
Jeronimo. De Princen moeten meenen
Dat ongevoelijckheyt mijn koude ziel besit;
Dan 't isser veer van daen, ick heb een ander wit.
H. v. Cast. Ick bidt u, seght wat wit heeft uwe hert beseten?
Jeronimo. Indien het u gelust mijn hart en sin te weten,
Soo weet ick ben belust op 't schoonste schepsel dat
Den Hemel immer schiep, of 't Aertrijck oyt besat.
H. v. Cast. Hoe, quelt u minne-vyer?
Jeronimo. Soo doet het.
H. v. Cast. Lust tot Vrouwen
Bracht menigh een verderf, en veel te laet berouwen;
Besadight uwe lust.
Jeronimo. Schoon of mijn oude sin
Berouwen en bederf kon speuren inde min,
En dat het ongeluck van goedt, van bloedt, van staten,
My dreyghden niet alleen t' ontsetten, maer te laten

85. uwe] nu uw c-k 91. een] ten c-k.

Vervallen inde strick van schande, en van smaet,
Noch waer 't onmogelijck dat ick mijn liefd' verlaet.
H. v. Cast. Heer Maerschalck uwe lust strijt tegens uwe Jaren.
Jeronimo. Al ben ick oudt, ick ben in 't minnen meer ervaren
Dan dese losse jeught, die sonder reden mint,
Vermidts sy toom noch dwangh tot hare lusten vint:
En sonder onderscheyt de Wetten soo ontheylight,
Dat sy de trouwe breeckt, en 't echte bedt ontveylight.
D. Pedro. Ick ken mijn selven vry.
D. Lorenzo. En ick.
Jeronimo. Ha, ha, ha, ha,

Spreeckt en lacht ter sijden.

Een overtuyght gemoedt beklapt sich selfs soo dra
Als het beschuldight wort: dan Hemel isset mogelijck
Soo schout mijn droefheyt aen, en toont u doch medogelijck.
H. v. Cast. Jeronimo mijn deert u droevigh ongeval.
Jeronimo. Sy seggen oock soo, en soo seytmen over al,
Maer dat en helpt my niet! de geest van die verslaegen

Spreeckt weder ter sijden.

Heb ick met Isabel uyt mijnen Hof gedragen,
Die prickelt mijn gemoet, het swaert dat hem doorstack,
Die strop die hem de Neck en oock het herte brack,
De stemme die mijn riep en't bloedt uyt sijne wonden
Die hebben my met eet tot sijne wraeck verbonden.
Maer hier van al genoegh tot op een ander tijt,
't Is best dat ick vertreck en op mijn Tonge bijt:
De Vorsten varen wel.

Maeckt mijne om te gan.

H. v. Cast. Jeronimo keert weder,
En set u eens gerust hier aen mijn sijde neder;

Gaet sitten.

---

110. Heb ick met Isabel uyt mijnen] Die ick met Isabel heb uyt mijn b. 112. het] 't d, e, h, i.

Betoomt u heftigheyt en antwoordt op den eedt
Die ghy met overlegh aen mijne handen deedt;
't Gerucht loopt over al, ten Hof en inde Steden
Dat u ontroerde sin gestoort is en 't onvreden
Op dese Princen, en dat uwe quellingh meest
Door haer of haer bedrijf veroorsaeckt is geweest.
Soo't waer is, en soo sy met recht daer aen sijn schuldigh
Bekent het en vertrout dat ick soo onverduldigh
Het onrecht straffen sal als ghy oyt selver soudt.

Jeronimo springht haestigh op en spreeckt tot de Princen.

Jeronimo. De quellingh staet ter sy die mijn gemoet benout,
De Hemel laet niet toe dat trouw en dienstbaerheyden
In noot en ongelijck van uwen Dienaer scheyden.
Neen Princen, schoon of nijt en ongunst my ontset
Van eer en van verstandt, in eeuwigheyt de Wet
Van onderdanigheyt my niet en sal begeven:
Ick liefd de Vorsten, jae en sal haer al mijn leven
In onderdanigheyt gehoorsaem sijn.

H. v. Cast. Het geen
Dat u gevraecht wort is niet of ghy in't gemeen
Gelijck als andere doen gehoorsaemt, dan of desen
V in't besonder oyt of leet of quaet bewesen.
En of u hart en sin door haer bewogen is
Tot afgunst, oft gerucht daer van gelogen is,
Dan of het waerheyt sy.

Jeronimo. Der Princen achtbaerheden
Die worden door't gerucht tot haerder smaet bestreden:
Den Hemel sy getuygh dat ick het seggen mach
Dat my noyt meerder leet en afgunst en geschach

---

123. en] sijn en a. 126. Beckent] Verklaer b. 134. my niet en sal] die sal my noyt b. 135. en] ick b. 138. andere] and're b, f, k; d' and're c, d, e, h, i.

Als door't gerucht dat haer mijn quellingh maeckt deelachtigh,
En mijn in haeren sin verdacht en twijfelachtigh.
Lorenzo, uwen Vrient en Dienaer bidt dat hy
Maer in u goede wil en gunst behouden sy.

D. Lorenzo. En twijffelt niet.

Jeronimo. O Prins, en uwe gunst, die't leven
Aen mijne oude Ziel of nemen kan of geven,
Die bidt ick dat my oock met haere vleugelen deckt.

D. Pedro. Waer dat ick kan of mach.

Jeronimo. De waengunst die vertreckt,
En openhertigheyt die laet my toe met reden
Mijn dienstbaerheyt aen uwe voeten te besteden.

Buyght aen Pedro voeten.

D. Pedro. Geensins, dan't is genoch dat mijnen Vader blijckt
Mijn onschult, en dat ghy in waerheyt niemant wijckt.

Jeronimo. Laet uwe heusheyt dan mijn dienstbaerheyt bewegen.

Buyght aen Lorenzo voeten.

D. Lorenzo. V Vrientschap is mijn lief, u dienstbaerheyt mijn tegen;
Dus staeckt ootmoedigheyt, en met een vryen sin
Beelt u mijn vriendt, mijn gunst, en mijne vrientschap in.

Jeronimo. Onwaerdigh ben ick om soo grooten gunst te ontfangen,
Schoon of mijn dienstbaerheyt heeft eyndeloos verlangen,
Haer trouw en goede wil te toonen.

H. v. Cast. 't Is genoech
Dat mijn gebleecken is u vrientschap en 't gevoech

---

151. vleugelen] vleug'len b-k. 152. die] nu c-k. 154. dienstbaerheyt aen uwe] dienstbaerheyden aen u c-k. 161. te] t' b-k.

Van uwen eenigheyt en beyder goeder wille.
Jeronimo. Laet afterdocht ter sy en rust u sorge stille.
Den Hemel geeft u rust soo veel als ick u wensch,
En ick met u verlof vertreck.

Binnen.

H. v. Cast. Wat is een Mensch?
Ick heb de tijt beleeft dat hy met achtbaerheden
En waerdicheyt een Stoel van Schonincx raet becleden,
En dat hy als de Son voor alle grooten blonck,
En sijnen raet alleen in onsen Ooren klonck:
Hy was een Man vol raets, en dapper, maer geseggelijck,
Sijn trouw was eyndeloos, sijn raet was onweerleggelijck,
Dan't schijnt dat daet, noch raet, noch wijsheyt noch verstant
En helpen niet als't luck sigh tegen yemant spant.
D. Lorenzo. Dat heb ick nu beproeft, o Vorst, in dese saecken:
Den Hemel scheen in't eerst voor my gemeen te maecken
Haer Heerlijckheyt en vreucht, nae dat ick hadt getracht
Nae uwe gunst met troost, om onder u geslacht
Als uwen Soon te zijn, dan afgunst staet mijn tegen,
Dan schorter dit, dan dat, en immers mijnen segen
Die struyckelt hier en daer, ick weet niet waer het schort.
H. v. Cast. V Demon, Prins die ist, die doet u selfs te kort;
Dan soo ghy blijft gesint, gelijck ghy waert voor desen,
Ghy sult mijn Dochters Man en mijne Swager wesen.
D. Lorenzo. Den Hemel loont u deught, heb danck, en sijt gewis
Dat hier door u en mijn yets groots beslooten is;
Wat my aengaet, ick sal u en u rijck mijn dagen
Altijt genegentheyt en trouwe vrientschap dragen.

165. uwen] beyder c-k. 173. geseggelijck] geseghlijck b. 174. onweerleggelijck] onweerleghlijck b. 184. V Demon, Prins die ist, die doet u selfs] Het schijnt, o Prins, dat u het nootlot doet b.

D. Pedro. Geluck, geluckigh Prins, ick wensch't u al ten goen,
Voorts gaet 't gelijck als't hier gaet, buyten u vermoen.
H. v. Cast. Ick sal u Vader voort met heerlijcke Gesanten
Versoecken dat hy komt, om tusschen ons te planten
Oneyndelijcke Vree en om met Majesteyt
En Coninclijcke pracht u feest te sien geleyt.

Alle binnen.

Tweede Wtkomst.

Jeronimo in sijn Huysgewaet gecleet zijnde met Strop en Ponjaert.

Komt hier mijn hulpers, komt: wie sal my van u beyden
Het beste nae de poel des afgronts eerst geleyden?
Ghy strop, die metter haest dees levens asem sluyt,
Ghy sult mijn passen, en mijn spoedigh redden uyt
Dit haestigh leven: neen het souw mijn gantsch niet schicken,
Want dieven passen best aen gal[li]gen met stricken;
Wegh, wegh dan.

Hy werpt den strick met afkeerlijckheyt wegh.

Maer ghy Poock die gladt en heerlijck blinckt,
En Cæsars groote Ziel ontsielde: komt bedwinght
Mijn droefheyt, treft mijn hart, en helpt my uyt dit leven;
Steeck toe, ick scheyder uyt: Neen, wilt het mijn vergeven
Ghy Strop en Ponjaert, want ick en begeer u niet
Voor dat mijn Ziel haer schandt en leet gewroocken siet.
Wat soudt doch baten, dat ick moedeloos mijn selven
In doodts vergetelheyt gingh wraeckeloos bedelven?
Ick soeck wat anders, en sal wachten tot de wraeck
My in mijn sterven troost en eenen name maeck.

Bosardo een vermaert Schilder wt.

---

192. 't[1]] fehlt c-k. 2. Wtk. 6. galligen] galgen a, c-k.

Jeronimo. Wie sijt ghy die mijn hier int swaerste van mijn strijden
Den segen en de winst van wraecke dorst benijden?
Wat onluck voert u hier, om neffens mijn u Ziel
Te wagen op den wegh vant ongeluckigh wiel?
Bosardo. Ick ben u onderdaen, die in voorleede nooden
Hier tot dit Heyl'ge recht komt metter haest gevlooden
Om recht.
Jeronimo. Om recht, wat recht?
Bosardo. Om recht, Heer, ja om recht.
Mijn Soon die is vermoort in een vervloeckt gevecht,
En 't Vaderlijcke hart dat vol is van medogen,
Is tot een rechte straf en tot de wraeck bewogen:
Dies wil ick datmen die, die hem vermoort weerom
Gerechtigh met het Swaert tot sterven weer verdom.
Jeronimo. Is uwen Soon vermoort, is uwen Soon verslagen,
Soo hebben ghy en ick gelijcke recht te klagen:
Maer uwen wil van straf is meerder als mijn macht.
Die niet als wraeck en soeckt, en echter klacht op klacht
Soo vruchteloos versucht, en niet en kan verwerven,
Dan sonder mijne wraeck en sonder recht te sterven.
En ghy die min als ick u dees beklagen moocht
En hebt geen klagens recht.
Bosardo. Ghy Heer, die opper-voocht
En stuerman zijt van 't recht, indien ghy hebt verlooren
Een Soon die als de mijn waer tot u troost gebooren,
Soo kom ick recht ter tijt, om in u eygen saeck,
V neffens mijne saeck te soecken recht en wraeck.
Jeronimo. Wat spreeckt ghy toch van recht, de tijt is soo bedurven
Dat deught en recht al sijn voor onse tijt versturven,
En dat de moedtwil meest de heerschappye voert,
En door haer vrye loop de Landen heel ontroert.

28. weer] ook b, f, k. 40. V neffens] Beneffens c-k.

De roede vant gerecht, in splinters, en aen stucken,
Moet lijden dat gewelt haer onderdaenen drucken.
Rechtvaerdigheyt is heen, gewelt, en Gelt is 't recht,
Dat alle twisten meest in desen tijt beslecht.
Wie twist heeft, en ten Hoof sijn saecken moet bepleyten,
Of tot sijn voordeel staen ontallelijcke feyten,
Of klaerder als de Son sijn seggen blijcken kan,
Of selfs den Rechter weet de oorsaeck, of een Man
Met duysent tuygen quam sijn saecke vast te maecken,
Noch sal hy aen geen recht tot sijnen voordeel raecken,
Als gunst voor sijn party des Rechters Ziel bevat,
Of als daer party selfs tot sijnen rechter sat:
Dies komt ghy veel te laet, om recht by my te soecken.
Bosardo. Soo mach ick u, en sulcken staet te recht vervloecken.
Jeronimo. Soo isset, en het sal soo blijven tot dat ick
Met errenst en met kracht de schelmery verschick.

Hy begint te rasen.

Komt spoocken, spoocken komt, laet ons met dese handen
Het schel[e]mse gedrogh met er[re]nst aen gaen randen,
Ghy Tysiphon, pas op, en let maer op dien schelm
Dies Coninghs Throon besit met een vergulde Helm.
Siet ghy Alecto, toe, dat ons de Portugeesen
Niet op de Jootsche wijs met Tovery belesen,
En Cerberus komt ghy hier aen mijn rechter sy,
Drie hoofdigh op de wacht, als 't noot doet staet my by,
En ick, ick sal als hooft, en hopman u geleyden
Ter plaetsen daermen u sal Helschen vreucht bereyden.
't Sa Krijghsluy, tsa treet voort, en schrickt niet, maer hout moedt,
En volght u Velt-heer nae, hy is van Coninghs bloedt.

---

59 isset] ist d, e, h, i. 60. verschick] vorschrick d, e, h, i. 62. schellemse gedrogh met errenst] schelmse gedrogh met ernst a, snood en schelms gedrogh met errenst c-k. 68. 't] my h, i.

O blode Toveres, wat schuylt ghy om het vechten
t' Onvlieden, neen, gaet voort, of anders uwe vlechten
Hy vat Bosardo by de kop.
Dat sullen stricken sijn om uwe blooden hals.
Bosardo. Ick schrick niet Heer, ick volgh, u meeningh die is valsch,
Dus laet my los.
Hy laet hem weer gaen.
Jeronimo. Wat soo, met toomelose gasten
Te krijgen is een saeck die nimmer my en pasten.
Nu Krijghsluy, krijgh een moed, den vyant die komt aen,
Lorenzo, en de Prins die sie ick voorste gaen.
Steeckt de Trompetten op, en laet de Trommels hooren,
Soldaten wel gemoedt, en Ruyters geeft de Spooren:
Alarm, Alarm, val aen, de segen die is my,
't Geluck en helsche spoock die heb ick op mijn zy:
Daer is Lorenzo, tsa wilt u gevanghen geven,
Of ick beneem u voort op staende voet het leven.
Bosardo. Ick ben Lorenzo niet.
Jeronimo. Wie zijt ghy dan?
Bosardo. Mijn Heer
Ick ben u onderdaen Bosardo, die van veer
Hier tot u Achtbaerheyt alleenigh ben gekomen
Om hulp in mijn ellendt.
Jeronimo. Bosardo wel gekomen:
Zijt ghy Bosardo die de snel-gevlerckte Faem
In Schilder-konst verheft soo dapper sijnen naem?
Zijt ghy dien Schilder, die de Beelden naer het leven
Kunt sulken schoonen treck en sulcken verwe geven?
Ghy komt ter rechter tijdt, om door u groote kunst
Aen uwen wil mijn macht, mijn wille, en mijn gunst
Gantsch en geheel en al te trecken en te binden
Aen u als aen de best van alle mijne vrinden.

80. voorste] t'voorste b-k.

Komt hier Bosardo, komt met my in desen Hof,
En gaen wy 't samen soo de paden op en of,
En laet u groote geest, ontbonden, sick verkloecken,
Om alles wat sy noyt in konst en vont, te soecken:
Want ick heb goede stof, en Acte, die so streelt
Een Schilders groote geest, een onberisplijck beelt,
Wiens schoonheyt en wiens deught heeft verre overtroffen
De deught en macht van die, die't meeste daer van stoffen.
Komt hier Bosardo, staet en schildert nae mijn sin
Een stuck, brenght daer te pas dese History in:
Den strijt die Spanjen wan laetst van de Portugesen
Daer van Lorens verloor de glory van te wesen
Het puyck der Ritterschap, dit schildert int verschiet;
Brenght aerdigh in het kleyn, soo datmen't nauwelijcks siet,
Hoe hem Oratius gevangen brocht den Koningh,
En met Don Pedro twist, en kreegh tot een beloningh
De eer en sijn rantsoen; daer achter sit de nijt,
Die voort den Spaenschen Prins in sijne hielen bijt;
Wat nader maeckt op't schoonst en sinnelijck nae't leven
Vrouw Bellemperia, wiens schoonheyt hoogh verheven
Lorenzo voort vervoert, soo verre dat hy niet
Dan aen haer schoonheyt maer zijn Ziel ten offer biet.
Oratius wiens beeldt in schoonheyt en in deughden
Mijn oude koude Ziel alleenigh maer verheughden,
Die speelt een droeve rol, dies voert hem op het pladt,
En speelt met hem alleen den inhout van dit bladt,
Sijn liefde, sijnen loon, sijn vreughde, sijn bederven,
Sjin angst, sijn lijden, en sijn al te bitter sterven,
Dat beelt my levent uyt, en hier aen desen boom
Verhanght hem: schildert mijn dat ick oock derwaerts koom

104. onberisplijck] onberispelijck b. 110. van] in c-k. 119. wort a, ziel b; heeft c-k. 123. pladt] padt b.

Met toors-licht in de handt, verbaest en met bewegen,
Ontroert en gantsch ontstelt, angstvalligh en verlegen,
Verschrickt door het geluyt van een benaude stem
En riep Jeronimo. En dat ick inde klem
Van schrick en vreese mijn beweeght von[d]: met erbarmen
Hem af-snee, en bevingh in dese mijne armen:
Dat grouwel mijne ziel ontcingeld', doen ick sagh
Dat mijne Soon vermoort in mijne armen lagh,
Dat raserny my hadt soo vreeselijck ontfangen,
Dat ick my sonder wraeck schier selver hadt verhangen,
't En waer dat Isabel, mijn Huysvrouw, my terstont
Ter Boomgaert volghde, en in sulcken lijden vondt.
Daer schildert hoe ick ween, en hoe uyt dese ooghen
Bedroefde tranen my van enckle droetheyt vloghen:
Hoe Isabella treurt, hoe ick mijn handen wrongh,
En hoe van harde rouw mijn ziel in't lichaem sprongh:
Hoe sucht op sucht verweckt beroeringh; hoe wy beyden
Elck-aer bewegen om maer van de ziel te scheyden:
Mijn oogen brandigh flucx de Sterren in het Oost
Met toor[e]n dreygen doet, te straffen op het boost,
Om dat sy sonder rouw mijn hartenleedt besagen,
En toonden haer daer in, in't minste niet verslagen.
De Boomen doen verschrickt my vreesen, om dat ick
Al haer bederven swoer in eenen oogenblick,
Sy klaptent aen't geberght: mijn toorne doet de Bergen
Mijn trillende genae, en om vergevingh vergen,
En kennen hare schult, om dat sy omgestort,
Der Moorders leven niet beroofden op een kort:
Dit schildert, en daer by hoe wreeck-lust mijne hayren
Doet rijsen, om met u ter hellen heen te varen:
Hoe Plutoos donckre Rijck, den Hemel en de Lucht
Met swarte nevel deckt; en hoe dat sucht op sucht

132. En¹] Die b-k. 133. von met a-k. 142. enckle] enckel d, h, i. 148. tooren] toorn a; toorne c-k. 149. hartenleedt] hartenjammer k.

De Helsche spoockerny my nae staet: Hoe de baeren
Van Styx om onsent wil haer stellen int bedaeren:
Hoe wraecke op den rugh van uwe reys-broer sit,
En rijdt beyd' u en my, met roed', met spoor, en bit.

Hy dreyght Bosardo met den Ponjaert, en loopen t' samen verbaest binnen.

Derde Wtkomst.

De Wraecke, zijnde een Vrouw met een brandende Toors inde slincker, ende een Dagge in de rechter handt. Bedrogh, oock een Vrouw met een leelick aengesicht, en verscheurde Kleederen achter, maer voor wel toe-gemaeckt.

Wrake. O aengenaem bedrogh, ick heb vast door u tergen
Met yver op en neer de Pyrenesche Bergen,
En d'hooge steylte van de Alpes door gerost,
En heb des daeghs de Son, en hare macht getrost,
Des nachts de duysternis, en hare swarte naerheyt
Om uwen aenslagh: spreeckt, en seght my nu de waerheyt:
Waer dat wy zijn, en of mijn loop haest eynden moet?
Want mijne Ziel, en Dagh, die dorsten bey nae bloedt.

Bedrogh. Wy zijn in Spanjen: daer de weelde, pracht, en Hoven
V overvloet van bloedt door haet en nijdt beloven:
Dus scherpt u Dagge flux, en moedight uwe vuyst,
En blust de bloedt-dorst, die in uwen boesem huyst.

Wraeck. Schoon of Italien gevoelde mijn vergrammen
In Bondtgenoten, of in hare Edele Stammen,
Is mijn genegentheyt, genoeghsaem scheen vertuyt,
Doen ick haer Ed'len, en haer Princen roeyden uyt,
Soo brandt ick noch nae't bloedt van Spanjen, dat voor desen
Van al mijn schelmery een oorsaeck plaght te wesen.

---

3. Wtkomst] fehlt in f. k. 14. Edele] Ed'le c-k. 15. Is] Ja c-k.

Om haer te plaghen met de selfde middel, die
Ick meest tot hare dienst gebruyckt heb, sonder wie
De werelt wel in vree, en rust hadt konnen leven:
Beraedt u kort en goedt, en wilt my uytkomst geven,
Voor wie ghy mij gebruyckt, segh op aen wie, en waer.
Bedrogh. Den Maerschalck van dit Rijck die wickt en weeght het swaer,
Dat sijne Soon, de bloem der Spaensche Oorloghs-Helden,
Soo eereloos en schelms sijn jonge leven velden
Door Pedro en Lorens, die met de poock en koort
In sijnen eygen Hoff hem hebben schelms vermoort
Onseeckerheyt besit sijn hart, en doet hem duchten,
Of hy't met wanhoop lijdt, of u gebruyckt; geruchten
Beswalcken sijn verstandt, en hy en weet niet hoe.
Dies geeft u op den wegh, en maeckt u daer na toe,
En geeft hem uwen raedt, besit sijn oude ziele,
Beweeght hem, doet u best om Spanjen te vernielen.
Wraeck. Leeft Sextus wederom, die't Koninclijck geslacht
Wt Romen bannen deedt, door moorden, Vrouwen-kracht,
Soo moet op nieuws weerom een Brutus zijn herboren.
Schrickt Spanjen, Spanjen schrickt, u Kroone gaet verlooren:
Een tweede Brutus u, en uwen Zetel swoer,
Eer dat hy wist dat ick hem sijnen sin beroer,
Dat hoon en smaedt hem quelt, en dat sijn quel en plaghen
Niet rusten, voor hy u siet sijne quellingh draghen.
V Princen, die sijn leedt door moordt en schelmery
Bedreven, mosten voort: maer nu ick op sijn sy
Mijn gunst geswooren heb, de middel die hem misten
Om uyt te voeren, die sal nu door mijne listen
Een open deur, een padt ontsluyten; want mijn lust
Geen teugel temmen kan, voor dat hy is geblust.
Soo oyt mijn macht vermoght yets machtigh uyt te voeren,
Soo sal sy tot haer hulp nu Son en Maen beroeren:

En wat ick al vermach blijckt al de werelt door;
Italien, Vranckrijck int bysonder, neemt eens voor
Het machtigh Romen, dat de werelt kan betoomen,
Wat heeft dat schandt en smaedt om uwent wil bekomen?
Wat lee het niet, doen ick drie zielen maer besat,
Waer door ick worp om veer de vryheyt van de Stadt.
De doot van Cæsar heeft Octavius doen willen,
Dat Brutus niet alleen, maer Romen selfs souw stillen
Met haren ondergangh, sijn opgeheven wraeck.
Doen hadt ick mijne lust, doen hadt ick mijn vermaeck,
Doen t' Roomsche volck verjaeght, en hare Wet geschonden,
De Vaders ballingen, doen't Krijgs-volck ongebonden
Het Capitolium verwoest, en droeghen uyt
Den Tabbert, bijl en tros tot een verwaende buyt:
Doen Tempel, Tempels dienst, en 't heyligh Autaer stoocken,
Tot Cæsars uytvaert most het bloedt der Burgers smoocken;
Doen eereloos elck een sijn eedt, en trouwe brack:
Doen vry-gelaten, en de onvrijen Slaven strack,
Als hy sijn Heer verriet, was vry en ongebonden:
Doen trouw gebannen was, en Recht, en Wet geschonden;
Doen Cicero, wiens tongh en penne't Roomsch gebiedt
Een Pylaer streckten, selfs den ouden kop daer liet.
Hy meendt in't eerst, ick was flauw, loom, en niet soo vierigh,
Als hy my vondt in't eyndt; men noemt my wraeck, en gierigh,
Soo ben ick oock: want voort soo haest ick had de lucht,
Dat hy sich over Zee wou bergen met de vlucht,
En dat Nephtunus hem gedwongen had te keeren,
En hy door Ceres gunst my waende af te weeren,
Dat spoock der Vogelen, als Goddelijcke boon,
Hem weckten daer hy sliep; en dat om gunst en loon

68. de] d' b-k.

Sijn huysgenoten trou was moeylijck aen te tasten,
Dacht ick een gaeuwe vondt, daer ick hem mee verrasten.
Door u bestelden ick, dat ydel vrees het hart
Van sijne wachters heeft tot vluchtens toe verwart:
En door de giêrigheyt van Læna, die hy 't leven
Door sijn welspreeckentheydt voor desen hadt gegeven,
Met een verwoeden moedt hem by den hals gevat,
Met sijnen deegen treft, en miste, voorts soo spat
Het bloedt ter ader uyt: den ouden grijsaert klaeghden,
En sloegh sijn ooghen op: hy kendt hem, en hy vraeghden
Met een ontroerde geest, en zijt ghy Læna niet?
Die ben ick, seydt hy: hoe, is my van u gheschiet,
't Geen ick van geen Romeyn gelooft hadt te geschieden?
Dit niet alleen, maer meer, ghy sult door het ghebieden
Van Marc Antonius, sprack den vervloeckten fielt,
Door dese handt terstont onthalst zijn, en ontzielt.
Hoe, sey den anderen weer, is eer en schaemt verbannen,
En trouw met schelmery te samen aengespannen,
Soo ist met my gedaen: o eer-vergete guyt,
Ist u vergeten, hoe ick laest dy redden uyt
Een schandelijcke doot, doen dijne schelmerye
Dy deden voor de banck des rechters schult belye:
Hadt doen mijn tongh haer konst gespaert tot u verderf,
Ick leedt niet dat ick nu door uwe handen sterf.
Dat vordert niet seydt hy, 't verleden is vergeten,
En met soo heeft hy't hooft den ouden afgesmeten,
Wiens silver hayr mijn selfs dee schricken, doe[n] ick sagh
Dat daer het wijste hooft der Stadt verslagen lagh.
Antonius ten dienst heb ick hem soo verslagen.
Bedrogh. Ick heb in al u doen een dapper welbehagen.
Dan nu in dese tijdt 't is noodigh dat ghy gaet
En geeft den Maerschalck moedt, en deelt hem uwen raet,

82. Dacht] Had c-k. 97. anderen] and'ren b-k. 107. doe a. 108. verslagen] ter neder c-k.

En openbaert hem hoe en wat gelegentheyden
Voor handen zijn, om sijne aenslach te bereyden.
Wraeck. Ick sal hem op en kort bewegen, en daer by
Ontleden stuck voor stuck van al de schelmery.

Gaet binnen, komt weder uyt sonder dagge.

Hy heeft de leus al wegh, en oock de sin gevat,
En mits ick hem int oor yets in geluystert hadt,
Soo spronck hy op verschrickt, ick stack nae u gebieden
Mijn dagge in sijn vuyst, en stelde my tot vlieden,
Om u te vinden: voort, en laet ons vluchten eer
Hy u gewaer wort, en in 't oogh krijgh.
Bedrogh. Spreeckt niet meer,
En gaet ghy daer ghy waent u werck te konnen geven,
Ick voegh my nae het Hof, daer ick gewoonlijck neven
Den Coninclijcken Stoel mijn beste vrunden set,
Daer ick den Velt-heer vley, de Raedt met Gelt besmet,
Des Burgers beurs ontbloot, des voorspraecks sacke vullen.

Jeronimo uyt met de dagge van de wraeck inde hant.

Siet ginder waer hy komt, hy maeckt alree den dullen:
Ick wensch u uwen wil tot op een ander tijt.
Wraeck. Ick wensch dat unrust u staegh inde hielen bijt.

Binnen.

Jeronimo haer siende vluchtende spreeckt.

Ey vlucht niet, maer blijft staen, o raes-vrou, die met hygen
Mijn harte kloppen doet, met hoop van wraeck te krijgen.
Ey vlucht niet, maer ontdeckt my uwe meeningh vry:
Hoe ist hier, is het droom of is het spoockery?
Ghy vlucht, en laet my staen in meerder duysternissen
Dan ick te voren was met mijn beswaert gewissen.
Wat helpt my desen dagh, wat baet my uwen raedt,
Soo ghy de voorders rest voor my verborgen laet.
O Hemel sal dan leet op leet mijn harte quellen,
En dees bekooringh steets op nieu mijn geest ontstellen,

116. stuck¹] 't stuck b. Bühnenweis. nach 116. komt] en komt c-k.

Soo is mijn ongeluck veel swaerder als mijn kracht.
Dan als ick mijn bedenck en op haer reden acht
Soo heb ick ongelijck: ick ben sey hy, de wraecke,
Tot u gesonden om te redden uwe saecke,
Neemt dese dagge aen, op morgen wilt u spoen
Ten Hoof, let op u stuck, ick raed het u ten goen,
Want dese dagge sal u sonder missen morgen
V droetheyt eynden, en een straffe wraeck besorgen.
Past dat ghy wacker zijt, en dapperheyt gebruyckt,
Op dat gelegentheyt u aenslagh niet ontduyckt:
En laet nieusgierigheyt u sinnen niet bekooren,
Om meerder van de saeck uyt mijne mont te hooren,
Maer volght ghy mijne raedt, gaet derwaerts, en de tijt
Die leert u voort de rest, en midt was ickse quijt.
Soudt droom of spoocken zijn? de droom bedrieght, en
spoocken
Sijn ydele grillen, die ick dickmael heb weersproocken.
Het sy dan wat *het zy: voor eyndelijck besluyt
Gaen ick ten Hoof, en sien oft yet, of niet beduyt.

Binnen.

Vijfde Bedrijf.

Eerste vertooningh.

Hoe den Coningh van Portugal vande reyse komt, en van 't gantsche Hof verwelkomt wort.

Tweede vertooningh.

Hoe vrede tusschen beyde Coningen bevestight wort.

---

156. ydele] yd'le c-k. 157. het²] hy a. || eyndelijck] eynd'lijck h, i. V. Bedr. 1.—3. vertooningh fehlt in f, k.

Derde vertooningh.

Hoe het Houwelijck van Don Lorenzo en Bellemperia in presentie van beyde Coningen en het gantsche Hof door den Bisschop bevestight wort.

Erste Wtkomst.

Don Pedro, Don Lorenzo.

D. Pedro. Dat Bacchus desen dagh ter eeren sy geheylight,
En Mars en Venus 't saem ter eeren, en geveylight
In haer vereenigingh te leyden tot de tent
Daer sy op't sachte bedt het minnen sijn gewent.
Nu siet ghy Heer, hoe't luck met arbeyt wort verkregen.
D. Lorenzo. Door uwe gunst, en door des Hemels milde segen,
Verkrijgh ick meer als wensch, en mijn en schort niet, dan
Dat ick my nae waerdy niet dankbaer toonen kan.
D. Pedro. V heusheyt overwint my, en u vrientschap beyde:
Dan't is nu tijt om vreucht en blijschap te bereyden:
Ick wenschte dat men yets kon vinden om het Hof,
En't Coninclijck gevolgh met vreuchden, en met lof
Op een, of andre wijs in vrientschap te vermaecken.
D. Lorenzo. Sulcks placht wel eer te sijn in diergelijcke saecken:
En kondt men nu wederom yets vinden, 't waer een lust:
Wat dunckt u aerdighst om te worden toegerust?
D. Pedro. Ick weet niet:

Jeronimo met Mantel en kleedingh, bedaert zijnde, uyt.

Dan siet daer den Maerschalck die voor desen
In sijne Jonge tijt vermaeckelijck placht te wesen,
En yder een met vreught en vrolycheyt verwon;
Ick roep hem, of hy ons misschien yets vinden kon.

---

3. vertoon. presentie] tegenwoordigheydt b. 1. Wtk. 18. vermaeckelijck] vermaeck'lijck b-k.

Singnoor Jeronimo, hoe ist, hoe staet het leven?
Sult ghy u desen dagh tot vreughde mee begeven,
Of sal swaermoedigheyt weer quellen uwe Ziel?
Jeronimo. Dat is nae dat het quam, en nae den teerlingh viel:
't Con wesen dat mijn vreught soo onverwacht ontmoeten,
Dat ick swaermoedigheyt liet sincken voor mijn voeten;
Of dat becooringh my soo haestigh overquam,
Dat ick de vreught verliet en't oude wesen nam:
Maer wat beweeght u Heer, om my hier na te vraegen?
D. Pedro. Mijn vrage streckt een bee, ey laetse u behagen:
Ghy siet hoe desen dagh van yder een tot vreught
Geviert wort, en ick bidt, dat ghy u mee verheught.
Jeronimo. Een anders vreught is light, mijn droefheyt swaer en machtigh,
En geen gemene vreught, en blijtschap is soo krachtigh,
Dat sy die weeren kan, dan soo ick vrolijck wort,
Soo sal gemeene vreught veranderen op een kort.
D. Pedro. Wegh met die grillen: Wegh, ghy siet elck een is lustigh,
Zijt oock soo, neemt een moedt, weest vrolijck, en zijt rustigh:
En ick heb soo datelijck den Bruydegom geseyt,
Dat ick wel wenschte dat ick met bevalligheyt
Yets geestighs hadde, om de Bruyloft tot eeren
Te brengen voor den dagh; nu souw ick wel begeeren,
Alsoo ghy in u tijt vermoogent waert, en mildt
In sulcke saecken, dat ghy ons nu helpen wilt
Aen yets dat vrolijck moght de Coningen vermaecken.
Jeronimo. De Jaeren hebben my dees dingen leeren staecken:
Ten is mijn werck niet meer, want ick ben out en kout.
D. Lorenzo. Ick bidt u, weygert niet.

31. hoe] dat i, h. 36. veranderen] verand'ren c-k. 41. hadde, om de Bruyloft tot] hadde, om des Bruyloft-Feest ter b; had, om op de Bruyloft hem te c-k. 47. Ten] Het k.

Jeronimo. Indien ghy mijn vertrout,
Geloof, ick ben al langh die grillen af gestorven,
Soo dat ick mijn van sulcks niet onderwinden dorve.
D. Pedro. Wy weten beter, en versoecken voor het lest,
Laet u bewegen, en seght maer wat dunckt u best?
Jeronimo. Waer ick u dienst kan doen, daer ben ick toe genegen,
Maer hier in dese saeck, raeckt ghy met mijn verlegen.
D. Lorenzo. Wy sorgen daer niet voor, beveelt ghy ons de rest,
En denckt wat tot vermaeck nu dienen sal voor best.
Jeronimo. Wat dunckt u Vorsten goet?
D. Pedro. Mijn dunckt een Masquerade,
Met statelijcke dans.
D. Lorenzo. Dat schijnt niet ongerade,
Wanneer met goet Musijck de heldre stem daer by,
De Snaren en de Tromp maer helpt en gunstigh zy:
Dan wat u best gevalt, dat sal ons wel gevallen.
Jeronimo. Musijck en dient ons niet, want niemant van ons allen
En dient de boven-sangh: maer soo ghy immers wilt
Dat uwen yver sy door mijnen raedt gestilt,
Soo rae ick tot yets goedts, ick rae tot een Comedy,
Tot vreught, of tot vermaeck, een deftige Tragedy:
Want snaren, en den dans sijn konsten redelijck soet,
Maer desen dienen bey tot wetenschappen goet.
En't was van over-outs de Coningen behaegelijck,
De wijsen aengenaem, te aller tijt verdragelijck,
Dat yets van outs geschiet, vertoont wiert als of't was,
En datmen op Toneel, als in een spiegel las:
En't sal de Coningen, en al het Hof vermaecken.
D. Pedro. Gevalt het u, ons mee; wat raet daer aen te raecken?

56. voor] voor't k. 67. redelijck] reed'lijck b-k. 70. te] en 't c-k. 72. op] op 't c-k.

Jeronimo. Doen ick studeerde, heb ick eens op rijm gestelt
Een spel dat doen ter tijt ick wilde met gewelt
Te Sal[a]manque dat de borsten soude spelen,
Om dat den inhout was na mijne sin ten delen.
Dan't haestigh sterven van mijn Vader sulcks belet,
En't sedert heb ick dat uyt mijne sin geset:
Maer soo ghy lustigh zijt, ten bede van u beyde,
Sal ick het soo terstont tot spelen noch bereyden.
D. Lorenzo. Wat is den inhout?
Jeronimo. Dit: Mustapha die de Stadt
Van Rhodis met gewelt verovert heeft gehadt,
En daer een Edele Maeght Perseda had bekomen,
Die hy met sijn vertreck na Thunis heeft genomen,
Wiens schoonheyt dacht hem sulcks, dat hy haer waerdigh acht
Soliman tot een hoer te worden toegebracht:
Den Turcksen Keyser, die verliefdt om haer[e] minne,
Doet alles wat hy magh, en kan gantsch niet verwinne.
Door raedt van Mustapha neemt eenen Rodiaen,
Die, tot sijn ongeluck, in d'oorlogh was gevaen,
Te bruycken, om de Maeght tot eenderleye spraecken
Meer te bewegen, om tot sijne wil te raecken.
Dan dese, die voor langh met haer was ondertrouwt,
Vlieght in haer armen, daer sy hem beslooten hout:
Soliman doet hem daer door Mustapha door-steecken;
Perseda, om haer eer en Bruydegoom te wreecken,
In schijn van vrientschap, helpt den Keyser om den hals,
En voort haer selven oock: en Mustapha, die vals
Den aenslaegh bronde, is het ongeluck ontsprongen.
Hier is het eyndt, en dit hebt ghy my af-gedrongen.
Gevalt het u of niet?

---

76. doen ter] in dien f, k. Salamanque] Salmanque a. 85. Edele] Ed'le b-k. 89. haer a, b. 91. neemt eenen] zou hy een k. 92. tot] door c-k. 93. Te bruycken] Gebruycken k. 95. Dan] Maer k.

D. Lorenzo. 't Gevalt mijn wonder wel.
D. Pedro. Het is of ghy u selfs versleten hadt in't spel
En rijmery: wat raedt om volck die't spelen.
Jeronimo. Heden
Hebt ghy my overstemt, ick wil dat nu mijn bede
Bewegen wederom; ick bidt dat ghy, en hy
My t' samen doet de eer, te spelen neffens my.
D. Lorenzo. Souden wy speelders zijn gelijck Comedianten,
En Cameristen, of als sulcke lichte quanten?
Dat past ons niet, o neen, ick ben dat niet van sin.
D. Pedro. Noch ick Jeronimo, en beeldt u dat niet in:
Maer wilt ghy uyt ons volck nae uwe sin verkiesen,
Dat staet in uwe keur.
Jeronimo. Wat mach ick tijdt verliesen
In dese voddery: wat waent ghy Vorsten, dat
Ick my in dese konst soo slecht en schandelijck schat,
Dat ick met Hoofs gespuys, en sulcken schuym van boeven,
My en mijn treur-spel sou om uwent wil behoeven
Te spelen? of dat ghy in uwe achtbaerheyt
Door't spelen zijt verkleynt, en denkt dat niet: verbeyt
Tot dat ick u versoeck: maer hout mijn dat ten goeden,
Dat grooter als ghy zijt, voor desen niet vermoeden
Dat schandt of oneer was in 't spelen van yet goedts.
Maer wel dat hovaerdy steeckt inde botste bloedts.
Koningen, Princen, selfs de Keyser die voor desen
Het machtigh Romen heerst', en Spanjen dede vreesen,
Die heeft oock selfs gerijmt, gespeelt, en oock vertoont
Dat eer en konst in rijm, en by de speelen woont.
En soudt ghy nu tot smaet van haer, en mijne wercken,
Wanneer ghy speelen soudt, vermeenen te bemercken

109. Souden| Hoe nu! c-k. 116. schandelijck| schand'lijck c-k. 125. Koningen, Princen selfs| Die grootste Koningen c-k. 126. Het| In 't k.

Hy maeckt mijne om te gaen.

Dat uwe Achtbaerheydt verkleynde, soo ist best
Dat ick my hou gerust: adieu, genacht voor 't lest.

D. Pedro. Neen, neen Jeronimo, dat ist niet dat wy willen.
Bedaert u, loopt soo niet, en wilt u gramschap stillen:

Sy houden hem vast.

En voorder, soo ghy wilt, wy sullen neffens u
Ons voegen.

D. Lorenzo. Blijft doch staen, en weest doch niet soo schu,
Ick sal om uwent wil my oock laten gebruycken.

Jeronimo. En treckt soo niet, ick sal 't ontworstelen noch ontduycken:
Dan seght hoe dat ghy wilt.

D. Pedro. Wy hebben 't u geseyt.

Jeronimo. Soo is u desen dagh wraeck en bederf bereyt.

Spreeckt binnens monts.

Komt dan ghy Heeren, komt, hier heb ick al de rollen,
Wy willen lustigh zijn, en desen avont hollen,
Gelijck de Paerden die te veel by Haver zijn,
Soo willen wy ons oock verheugen by de Wijn.
Komt elck verkiest sijn sin.

D. Pedro. Schickt ghy 't nae u vernoegen.

Jeronimo. Neemt wat u lust, ick sal nae 't overschot my voegen.

D. Lorenzo. Maeckt ghy 't nae uwen sin.

Jeronimo. Ick sal dan, soo ick kan,
Het schicken soo 't behoort: speelt ghy voor Soliman,

Geeft Don Pedro de Rol.

Want ghy van stam, tot stam te heerschen schijnt geboren.
En ghy, Erastus, om de Juffers te bekooren:

---

137. laten] hier toe c-k. 138. ontworstelen] ontworst'len b-k. 141. Komt dan, ghy Heeren, komt] Verbyd, ick kom stracx weer b. 149. te] tot k.

Want desen dagh, en meest u daden, wijsen uyt
Hy gheeft Don Lorenzo de Rol.
Dat Hooffsche vleyery, en min, na mijn besluyt,
Met u geboren zijn.
D. Pedro. Wat salder voor u blijven?
Jeronimo. Ick sal het overschot der Rollen voort bedrijven,
En spelen voor Mustaph: die met een straffe wraeck
Solimans lijden wreeckt met ongemeen vermaeck;
En daer mee is het spel gemant, en heel volkomen.
Maer nu ick my bedenck, ick heb wel voor genomen
Te bouwen, maer vergeet het noodighst datter is,
Dat is het fondament, en nu is alles mis:
Mijn schort een Vrouw, om Perseda te speelen,
En sonder die ist niet, en al maer werck ten deelen:
Dies soo het mogelijck waer, dat Bellemperia
V Suster, en u Bruyt, met ons ter Camer ga,
Soo sal ick dan met soo doorluchtige Persoonen
Yet ongemeens, en vreemts de Coningen vertoonen.
Beweeght haer, en ghy sult van desen avondt sien,
Dat niemant, die daer leeft, in Spanjen sagh geschien.
D. Pedro. Kom gaen wy nae de Bruyt.
Bellemperia uyt.
D. Lorenzo. Siet daer soo komt sy even.
Lief Bellemperia, ghy moet het ons vergeven:
Wy bidden, dat ghy ons vergeven wilt, dat wy
Van desen avont ons verheugen; en daer by,
Dat ghy u neffens ons tot spelen laet bewegen;
De Maerschalck heeft ons selfs daer toe alree verkregen.
Hy is gesint, yet vreemts te brengen voor den dagh
Van spelen, rymery; en soo hy gaerne sagh,

---

161. Vrouw, om Perseda] Vrouwen-beelt, om Perseda b; Vrouwe, om Persedas vol c-k. 163. mogelijck] moghlijck c-k. 172. vergeven wilt] ten goede houd c-k 176. soo] wijl k.

Dat ghy u neffens ons gebruycken liet, sijn bede
Is, dat ghy met ons speelt.
Belemp. Ick ben daer mee te vrede:
Mits dat ick neffens u daer door niet wert verleyt
Tot schande, of tot spot, noch buyten eerbaerheyt.
Jeronimo. Neen Juffrouw, sorght ghy niet: noch oncer, spot, noch schanden
En isser mee gemenght: 't is kortswijl, die de banden
Van uwe Bruylofs-feest verstrecken, mits de vreught
De liefde moedigh maeckt, en't Bruylofs-bedt verheught.

Hy geeft Bellemperia de Rol.

Neemt dese Rol, en ick sal alles voort ter eeren
Bestellen watter schort.
D. Lorenzo. Wy sullen vast gaen leeren
De Rollen die ghy ons bevolen hebt.
Jeronimo. 't Waer schant
Voor Mannen, soo als ghy, van herssens en verstant,
Om veertigh, vijftigh vaersen soo veel tijdt te slijten;
Indien het yemant wist, men sou het ons verwijten.
Ick heb wel eer gekent een slechte Kamerist,
Die, als hy maer de sin van een Comedy wist,
De noodigheden eerst met onderscheyt verdeelde,
En sonder missen voort soo een Comedy speelde.
En souden wy veel tijdts, fatsoens, en veel geslagh,
Om soo een kleyne saeck nu halen voor den dagh,
Dat was een oneer: Neen, o neen, voeght u na binnen,
En elck besorght het zijn; en laet ons voort beginnen.
D. Pedro. Wy zijn te vreden.
Jeronimo. Tsa, tsa, en elck een aen't sijn,
En sooder noch yets schort, dat leght ghy maer op mijn.

Gaen t' samen binnen, maer Bellemperia blijft, en treckt Jeronimo te rugh.

---

181. Neen Juffrouw, sorght ghy] Mevrouwe, sorgt dat c-k. 193. fehlt in h, i. 195. geslagh] beslagh c-k. 197. Neen] fehlt in h, i

Bellemp. Jeronimo, een woordt, en hout het mijn ten goeden,
Indien het u gevalt: ick kan mijn niet bevroeden,
Hoe dat kleynhertigheydt soo grooten ziel besit,
Als d'uwe schijnt te zijn: ick bidt u, seght mijn dit:
Hoe kan soo braeven ziel verswelgen, en verkroppen,
Dat schelmen, tot haer smaet, haer eer, en luyster stoppen?
Hoe kan de moordt, geschiet aen soo een Soon, als ghy
Verloor, doch sonder wraeck vergeten zijn, en vry
Van straffen ondergangh van een soo dapperen Vader?
Wreeckt u Oratij doodt, want niemant heeft hy nader
Als u, en mijn; de moordt die heeft mijn Broer begaen,
En hy, die door bedwangh mijn Bruygom is; vangh aen
En wreeckt sijn doodt, of straf, en ondergangh, die dreygen
V, en de moorders bey, haer tot de wraeck te neygen.
Jeronimo. Eerwaerdige Princes, wiens dapperheyt betoont,
Dat recht een edle ziel in uwe boesem woont:
Verschoont mijn langh vertreck: ick had my al gewroocken,
Hadt my de seeckerheydt der misdaedt niet ontbroocken:
Dan nu ick seecker ben van alles, zijt gewis,
Dat dit versierde spel mijn wraeck, en uytvaert is.
Ick bidt u, stelt u hart gerust, en weest te vreden,
Want soo ghy moedigh zijt, soo sullen wy noch heden,
Tot wraeck, en straff, te saem soo wel besteen den dagh,
Tot onser beyden rust, als oyt geschieden mach.
De moorders, en de tijdt, die konnen nu niet lijden,
Dat ick u meerder segh: daen gaen wy wat ter zijden,
En alles wat ick heb beslooten, sal ick voort
V seggen; gaen wy in, eer dat ons yemandt hoort.

Binnen.

---

209. dapperen] dapp'ren b-k.

Tweede Wtkomst.

De Gordijnen neer. De Coningh van Spanjen, met den Coningh van Portugael, worden de Stoelen gheset in den uyttersten hoeck van't Toneel, aende zuyt-zijde; alwaer den Hertogh van Castilien, met noch twee Stomme Edelen, sonder meer, achter de Stoel *staen.

Soliman sit als Turckx Keyser. Mustapha brenght Perseda gevangen.

Speelen der Tragedy.

Mustapha. Ghy die de Marmor-vloer, en't machtigh Rijck sijn Throonen
Met heerlijckheyt betreet, by wie de machte woonen,
Die Christen volck verschrickt, vermits ghy haer de Wet
Nae uwen wille stelt, ter eeren Mahomet:
Ick brengh u zeegen toe: ick heb den last voltoghen,
Die ghy my gaeft, en siet de blijcke voor u ooghen:
Dit is het overschot van Rhodis, dat alleen
Verschoont is, om met dienst haer schoonheydt te besteen
Aen uwe Majesteyt.

Soliman. Ontslaet haer uyt de banden,

Sy wort los gelaten.

Die mijne ziel alree doet in haer liefde branden.
O aengename Maeght, geluckigh is den dagh,
Dat ick u schoonheydt, eer, en vrientschap toonen mach:
Weest wel te vreen, en stelt gerust u hart en sinnen,
En soeckt u heyl alleen in mijne gunst te winnen.

Perseda. Waer ick in eerbaerheydt voldoen kan, zijt gewis,
Dat hier u dienares, en trouwe dienstmaeght is.
Maer waer mijn eerbaerheydt gevaer loopt, onverwinlijck
Sal ick u tegenstaen, met lijf en ziel onsinlijck.

Soliman. Ontslaet u alle sorgh, ghy zijt alleen vor mijn,
En in mijn liefde kan maer eer, en voordeel zijn.

2. Wtk. *staen] te staen a. b. 1. machtigh Rijck sijn] 's Rijcks verheven c-k. 2. wie] die k. 3. Die] Die 't b-k.

Perseda. Ick ken geen liefde, noch ick wil van u gheen voordeel.
Soliman. Ghy dwaelt in alle bey; en spreeckt sulcx sonder oordeel:
Ick bidt dat uwe liefd', om mijnent wil, de brandt
Wil blussen, die ghy hebt in mijne ziel geplant.
Perseda. Laet af, en denckt niet, dat ick my soo sal vergeeten,
Dat ick om uwent wil besmette mijn geweeten.
Soliman. Ick sal met heerlijckheydt van alles u versien,
Ghy sult nae uwen sin beheerschen en gebien:
Een stoet van Hoffgesin, van Maeghden, en van Vrouwen,
Die ick u sal ten dienst doen staen, en onderhouwen.
V schoonheydt sal bepronckt met Peerlen, en Gesteent
Onschatbaer zijn verciert, soo ghy u sin ver-eent
Met mijne liefde.
Perseda. Hoort, al hadt ghy Crœsus schatten,
Jae aldersoetste tongh: en, of ghy kondt omvatten
Met uwe handen, al wat dat bekoorlijck is,
Of storten in mijn schoot: wat onbehoorlijck is,
En sal ick evenwel om't leven niet gedoghen.
Mustapha. Slavinne toomt dien moedt: want 't is in ons vermoghen
V lijff en leven: dus bedenckt waer dat ghy zijt.
Bedaert; beraedt u wel: en schickt u nae den tijdt.
Perseda. Om lijff, noch leven sal ick de eerbaerheydt verlaten.
Soliman. V wil is krachteloos: u weig'ren sou niet baten,
Indien ick met gewelt, niet met bescheidenheyt,
Mijn liefde puur en vry op u en hadt geleyt:
Dies bidt ick, laet de liefd, die ick u draegh, bewegen
V teere borst, en sijt u eygen heyl niet tegen.
Perseda. Groot machtig Keyser, laet dit Vrouwelijcke hart
Onledigh vande schant, van oneer en van smart;

31. Jae] Jac. d' c-k: 40. beraedt] bedaert c-k. 41. de] d' b-k.

Laet uwe grootheyt doch u selven overwinnen.
En met bescheydenheyt beheerschen uwe sinnen:
Geloof, indien ick sonder knagingh van't gemoet
V liefde blussen kan, ick viel u niet te voet,
Om bidden, dat ghy door u sinlijckheyt, maer eerder
Dat die op my gestelt, verdobbel, en vermeerder.
Maer nu mijn teere Ziel beswaert is, laet doch af,
Indient u mogelijck is, of voert my in mijn Graf.

Mustapha de Keyser op sijde treckende, seyt.

Mustapha. Indien u Majesteyt gesint is haer met woorden,
En niet met strengigheyt te dwingen, soo 't behoorden.
Soo dunckt my, dat een slaef, die Christen is, die ick
In't Oorloogh heb gevaen, waer dienstigh tot dit stick.
Om u een dienst te doen, vermits haer beyder spraecken
Eens zijn, en dies te meer hem daer toe dienstigh maecken.

Soliman. Indien dat helpen kan, soo brenght hem voor den dagh.

Mustapha binnen.

Perseda soo mijn liefd' u niet bekooren magh,
En soo noch goedt, noch staet u niet en kan bewegen,
Laet medelijden u beroeren, weest niet tegen
Dat ick met sin, en hart u liefde dragen moet:
Want 't is geen losse min, maer liefde die 't my doet.

Perseda. Ick bidt, verschoont my Heer, en laet mijn woorden gelden.

Mustapha, met den Ridder Erastus weder uyt.

Mustapha. Doet soo ick heb geseyt, en wilt het niemant melden:
Want soo ghy daer in mist, soo zijt ghy om den hals.

Erastus van Perseda gesien wesende, ende hy haer oock siende, loopt tot haer: Sy ontfanght hem, en seyt:

51. sonder knaghing van 't] kon met een gerust c-k. 52. liefde] vlammen f, k. 56. mogelijck] mooghlijck c-k.

Perseda. O Hemel! wat sal 't zijn? 't ontmoet mijn hier van als.
Erastus. Perseda, ist een droom, of sal het waerheyt wesen?
Perseda. Sijt ghy geen spoock, voor my behoeft ghy niet te vresen.
Ick ben Perseda, die Erastus was getrouw,
En liefde swoer.
Erastus. En ick Erastus, die de rouw
Van dat ick missen most u schoonheyt, al mijn dagen
Geswooren heb met leet te eynden, en met klagen.
Soliman. Wat schelm is desen, die door valsche vryery,
Met onbeschaemtheydt hier soo stoutelijck voor my,
Sijn wulps en geyle min bestaen derf te ontdecken,
Tot mijnder smaet: Doorsteeckt hem, sonder te vertrecken.
Mustapha. Ontstelt u niet mijn Heer, maer hout u wat gerust.
Erastus. Hoe langh en heb ick niet dees lieve mont gekust?
Perseda. Hoe langh en was ick niet soo lieffelijck omvangen?
Erastus. Hoe langh heb ick geleeft met hoopeloos verlangen?
Perseda. Hoe langh heeft my de sorgh, met wanhoop sucht op sucht,
Om uwent wil alleen, doen senden door de lucht?
Erastus. Hoe lange was mijn vreught, en vrolijckheyt gekluystert?
Perseda. Hoe lange was mijn kroost, en schoonheyt als verduystert,
Door rouw en herte leet, om uwent wil alleen?
Mustapha. Hoe lange sal het zijn, vaert voor den Duyvel heen:

Mustapha doorsteeckt hem.

En kust daer langh genoegh.
Erastus. Ey my, ick ben verraden,
Ick bin verwont, ick sterf.

---

81. wulps] wulpse k. 90. kroost] liefd' c-k.

Perseda. O Hemel, vol genaden,
Waer blijft rechtvaerdigheyt, die uwen Throon besit?
Versterckt mijn.
Sy keert haer na Soliman.
O Tyran, nu ghy int onderspit
Verdoemt hebt, die mijn hart, en sinnen hadt beseten,
Vermeent ghy, dat ghy sult bekomen u vermeten?
Maer 't isser veer van daen, de liefde die ick hem
Gedragen heb, die geeft mijn handen moedt en klem,
Om met dit gladde stael sijn doot aen u te wreecken,
Sy doorsteeckt Soliman.
En u vervloeckte borst wraeckgierigh te doorsteecken.
Wat soo, soo gaet het wel: voltrocken is de wraeck.
Nu sterf, mijn Ziele, sterf in dese goede saeck.
Sy doorsteeckt haer selven.

Jeronimo. O Beelt vol heerlijckheyt, en roem voor alle Vrouwen;
O schepsel vol van deught, 't is my alree berouwen,
Dat ick u heb gebruyckt tot uwen ondergangh,
En inde wraeck gespilt u leven: dan eer langh
Soo sal ick oock met u den strom van Styx bevaren,
En u voor alle leet, en alle rouw bewaren.
Hy keert tot het doode lichaem van D. Pedro, daer na tot D. Lorenzo.
Dan ghy ontsielde romp, die door gewelt, en macht
Mijn Soon uyt haet, en nijt om 't leven hebt gebracht,
En ghy, wiens geyle min beseten hadt, welcks tochten
V op de loopbaen van verwijfde bengels brochten,
En u oneedle Ziel bewogen, om als schelm
En niet int open velt, met Schilt, met Speer, en Helm,
Na 't Ridderlijck gebruyck, u vyant te bevechten,
Maer door een bloode Moort, u saecken te beslechten:
Ick volgh u op het spoor, en ben niet eer gerust,
Voor dat mijn wraeck is daer, soo wel als hier, geblust,

En ganschelijck voldaen, in eeuwigheyt verlegen,
Oneyndelijcke pijn u Ziele heeft verkregen.

Hy haelt een stroop uyt.

Komt dan, ghy, strenge strop, en eyndight mijn verdriet,
Eer dat mijn oude Ziel noch meerder leet geschiet.

H. v. Cast. Jeronimo hout op, en laet de Princen rijsen.
Jeronimo. De Princen die sijn doot, daer toe der Wormer spijsen.
Ghy Heeren, meent misschien, dat ick u boert, en spel,
Tot vreughden en vermaeck u hier te voren stel:
Dan't is wat anders.

C. v. Span. Ha!

Jeronimo. Merckt, luystert na mijn reden,
Ick sal u openbaer de waerheyt seggen: heden
Betoon ick, dat ick heb verlooren mijnen Soon,
Wiens deughden bloncken voorden Coninclijcken Troon:
Sijn moort, die heeft mijn Ziel met smart, en rou beladen,
Soo dat ick swoer, sijn doot met straf en ongenade
Te wreecken, en daer by, dat ick dat lichaem niet
Begraven sou, ten waer sijn wraecke was geschiet.

Hy toont het Lichaem op't Toneel, in een doot-kist, over eynt staende, achter de Gordijnen, die hy opschuyft.

Siet hier sijn lichaem, siet sijn wonden die met tranen,
Van tijt tot tijt, tot wraeck mijn oude Ziel vermanen:
En siet, hier is de strop, die hem het leven nam,
Op mijne hals geparst: sijn vel is kout, en klam,
En lust het u, ghy mooght het selver oock wel voelen.

H. v. Cast. Waer toe dees rasery? waer toe dit vreeslijck woelen?
Seght wat ghy seggen wilt: maer helpt de Princen op.

Jeronimo. Ick sweer u, Hartogh, by dees mijne grijse kop,

---

135. dat²] sijne c-k.

En alles watter meer is waerdigh by te sweeren,
Dat ick de waerheyt spreeck: dies luyster toe, ghy Heeren:
Na dat den Krijghs-Godt laest Castilien anderwerf
Den segen hadt gegunt, en Don Andreas sterf:
V Dochter, en mijn Soon, wiens kuysheyt ongeschonden
Haer harte hadt met liefd tot echt en trouw verbonden,
Die vryden in mijn Hof, daer dese uwe Soon
Met Don Lorenzo, meest uyt haet, en nijt om loon
Den schelm bewogen, die mijn Soon met dese koorde
Verhingh, na dat hy hem in mijne Hof vermoorde.
V Dochter, die als ick ter harte nam de saeck,
Besloote neffens my te doen een wreede wraeck:
En die is nu volvoert, hier voor u aller oogen.

H. v. Cast. O Hemel, wat is dit? hoe kont ghy toch gedoogen
Soo Goddeloosen saeck.

C. v. Span. Omset den schelm terstont.

Hy wort van twee Edelen gevat.

H. v. Cast. Seght eervergeten Mensch, wie heeft u dese vont
Op desen tijt beraemt, om't schelmstuck uyt te voeren?

Jeronimo. De wraeck, die leert my op gelegentheyt te loeren:
En nu ick heb gevelt de moorders, is gerust
Mijn Ziel, die inde val der schelmen heeft haer lust.

C. v. Port. Wat isser inde Mensch een wonderlijck verander,
Hoe drijft den eenen buy van ongeluck den ander.
Kon ick, o groote Godt, dees ramp dan niet ontvlien,
Dat ick mijn eenigh kint hier dus vermoort most sien?

C. v. Span. Bekent wie dat u stijft, en riedt tot dese dingen.

---

156. Besloote] Besloot toen c-k. 167. o groote Godt, dees ramp dan] o Hemel! dan dees rampen c-k.

Jeronimo. Ick hebt u al bekent.
H. v. Cast. Men sal door pijne dwingen
V Goddeloose tongh te klappen: brenght ons hier
De Pijnbanck, en beproeft met water, wicht, en vyer,
Of sijn hartneckigheyt niet en is te versetten.
Jeronimo. Doet wat ghy wilt, ick sal u dese wil beletten.

Hy bijt sijn tongh af.

C. v. Span. Dat helpt u niet, gaet heen, haelt reetschap, dat hy schrijft,
Dat by gebreck van spraeck voor ons verborgen blijft:
Wat meent ghy booswight, dat u d'een boosheyt d'ander
Verschonen sal? ghy dwaelt, wy sullen met malkander
Eens op een ander wijs beproeven wat ghy zijt:
Komt, hier is Pen en Inct; bekent nu, en belijt
De waerheyt, of men sal met pijningen, en recken,
Die tegen wil, en danck u uyt den halse trecken.

Hy besiet de Pen, ende wijst dat hy een Penne Mes begeert.

H. v. Cast. Hout daer, daer is een Mes; wat denckt ghy dat de wraeck
Van u vermoorde Soon rechtvaerdight uwe saeck?
Indien ghy waert verkort, ick heb u selfs voor desen,
Tot recht en straffe bey, den rechten wegh gewesen:
Dan dit ist niet alleen, daer schuylt yets meerder by.

Hy tusschen den Hartogh en den Coninck van Spangien staende doorsteecktse, en daer na oock hem selven.

C. v. Port. O Hemel geeft mijn macht, dat ick geduldigh zy,
Op dat het ongedult mijn sinnen niet verrucken,
En mijn in al dit doen door rouwe onderdrucken:

172. met] het k. 173. niet en] dus niet c-k. 177. een] eene c-k; d'²] den b. Bühnenweis. nach 187. Spangien] Portugael b, f, k. 188. Personenbez. C. v. Port.] C. v. Sp. a, b, f, k. 189. het] mijn h, i; door f, k.

Maer dat rechtvaerdigheyt mijn Coninclijcke Throon,
Om straffen dese moort, een korte tijt verschoon.
Hier sietmen dat gewelt, bedreven door de Grooten,
Niet ongestraft en blijft. maer dat de wraeck gesprooten
Wt ongelijcke leet, den kleynen aen gedaen,
Haer straffen met gewelt derf buyten recht bestaen.

195. ongelijcke] ongelijck en c-k. 196. FINIS] Uit c-k.

FINIS.

Wilhelm Hecker, Buchdruckerei, Gräfenhainichen.

Anmerkungen.

I. Siceram.

1, 1—4. Die schwierige Stelle ist wohl zu übersetzen: Ihr habt Recht, Tochter des Haymon, an diesem Anblick *(schou-speel)*, an diesem genussreichen Werk euch zu erfreuen. Welch angenehmeres Schauspiel für euch, als die Nachkommen [eures] alten Adels viele Jahre voraus zu sehen. 1. *Aymons dochter* = Bradamante. Diese suchte ihren Geliebten, Rüdiger. Pinabel, der Bradamante den Weg weisen sollte, stürzte dieselbe in einen Abgrund hinab, da Hass und Feindschaft zwischen den Familien Bradamantes und Pinabels bestand; vgl. Orl. Fur. II, 31 ff., bes. 67—70; *schou-speel:* die Nachkommen Bradamantes und Rüdigers *(afkomst van ou-eel)*, welche die Zauberin in der Merlinshöhle Bradamante erscheinen lässt; vgl. Orl. Fur. III, 20—60; 7 *sonckt* besang es (Haus Este); *alst stont* ist dem Sinne nach mit *sonckt* zu verbinden: als es dienlich war, als es Sinn hatte; *daert* da es (Haus Este); 8 im Sinne von: als man über ihre Namen und Thaten selbst in allen Einzelheiten [*elck stuyver*] aufs genaueste Bescheid wusste.

2,3 *omgheven* Interesse; 4 *ontduytst* nicht verdeutscht, nicht niederländisch; 7 *moeylijck* lästig (dem Pinabel); 8 *daer sy bewaert* etc.: nämlich in der Merlinshöhle.

3,3 *hy* ist Pinabel; 4 *Ridder* ist Andreas Geist; 6 *qualijck om vermomden* (seinen) kaum unterdrückten (Schmerz); 7 *ledich peerdt* ist Bradamantes Pferd, das Pinabel an sich genommen hat; *Agis* statt *Augias;* 8 *daer Proserpina beval;* vgl. Str. 17, 1—7.

5,5 vgl. das Nähere Orl. Fur. II, 74—76.

6,2 *int feminin: wrake* ist im ndl. neutralen Geschlechtes.

7,3 und dass es die Gestalt [*leest*] der Rache wäre, von der er ganz erfüllt; 4 *hy* ist Andreas; 6 *pletten sijn geltighe queerne* im Sinne von: seine Schuld zu sühnen.

8,4 *een lidt eel* (ein edles Glied) entspricht *a Courtier* Sp. Tr. I, 1,4; *onghemelt:* warum bei S. Andreas den Namen der Bellemp. verschweigt, ist nicht verständlich.

9,1—2; vgl. im Gegensatz hierzu Sp. Tr. I, 1,12; *t'geests weerdt* entspricht dem *valour* in Sp. Tr. I, 1,16; 8 **ruggighe** wonden wird durch Str. 35,3 und 36,7 erklärt.

13,4 *vinghen* ersinnen; 7 *grieven mal,* vgl. Sp. Tr. I, 1,50 *mildest censor.*

14,7 *ter rechterhand in een vlack stont claren welle* nämlich *voor minnaers en wijven trou;* die Stelle findet sich nicht wörtlich in Sp. Tr., dürfte sich aber auf Sp. Tr. I, 1,62 *But either sort contained within his bounds* gründen; vgl. auch Str. 121, 7, wo Horatio die Bellemperie *naer een klaerspringhe* führt.

17,2 *beneerstighen* verschaffen; 4—5 einen ähnlichen Angriff auf Spanien finden wir auch Str. 20, 4—8 und 21; bei Abfassung von Sicerams Übersetzung war der ndl. Freiheitskampf noch nicht zu Ende.

19,1—2: er (Pinabel) traf ihn gerade an jener Stelle [*recht daer*], wo er von Natur aus empfindlich war infolge seiner Neigung, den Jungfrauen dienstbar zu sein; 3 *sijnen aenslach:* nämlich seine Absicht, zur Merlinshöhle zu reiten; 7 *sy* ist Bradamante und Andreas, die sich beide von Pinabel betrügen liessen.

20,2 *vijfde monarchije* sind die Niederlande; 6 *die soeckt — de wrake:* Siceram vergisst, dass die Rache nach der Ansicht des Geistes in der Merlinshöhle liegt; vgl. Str. 6.

22,1 vgl. Sp. Tr. I, 1,90; 2 *poort* das Thor des spanischen Königspalastes.

23,4—8 statt *ick. mijn* sollte *hy, sijn* stehen, da Siceram von Horatio in der dritten Person spricht; 4 *vrienden:* Horatio und Lorenzo.

25,4 *iusticen hoot* Vorstand, Schirmer der Gerechtigkeit.

26,6 *dat haer mingelde t'herte vol gallen:* die Erklärung giebt 27,3.

28,3 *volweghen d' beloefde pont* wohl mit Rücksicht auf die Feldbinde, welche Horatio der Bellemperia zurückbringt; 7 *uytstel* Verzögerung; *danos* vom span. daños Schaden (?); *besemanos* vgl. Pauls Grdr. d. germ. Phil. I² p. 924. Wie im Niederländischen, findet sich das Wort auch sehr häufig im Englischen jener Zeit. So in *Soliman and Perseda* IV, 2,34, wo Boas zwei weitere Stellen aus Puttenham und G. Harvey's Letters citiert; auch Gascoigne und Nash haben es öfters; es findet sich in Barnes' Devils Charter, in deutschen Stücken der englischen Komödianten: Nobody and Somebody, The Prodigal Son, etc. Manchmal findet sich auch die französische Form *baise-main:* das Oxford Dictionary citiert Stellen aus Blount, Farquhar und Smollett; dazu kann Dryden's Melantha addiert werden; auch schon bei Warner *(Albions England* in Chalmers' Poets, p. 610a, Str. 8) findet sich *bas-le-mains;* Spenser *(FQ.* III, 1, 56) braucht die italienische Form *bascimano.*

26—28. Von dieser Ungeduld Bellemperias, ihrer Botschaft, sowie den Bedenken Horatios weiss weder die Sp. Tr. noch eine der übrigen Bearbeitungen etwas zu berichten; vgl. auch Str. 40,1—2.

29,1—4: [sie] erwartete mit Verlangen das Abenteuer ihres süssen Adonis zu hören, [sie] erwartete mit bethränten Wangen die Ankunft Don Horatios.

30,2 *stoutheyt boet:* insoferne als sie nach Horatio gesandt hat.

33,3 *Andreas (was):* Andreas, der [am Leben] war, der nun tot ist.

34,8 *verkeert van sinne* gehört zu Bellona; *eenen verrader stout:* unterstützt einen Verräter.

38,5—8 abweichend von Sp. Tr. I, 4, 26, 42 lebt also bei Siceram Andreas noch, als er ins Zelt gebracht wird.

41,8 *maesde* verwickelte sich.

42,7 *man:* hiermit beginnt ein neuer Satz: man sieht, wie u. s. w.

44,6 welche [die gesunde Vernunft] auf seiner Seite [*met hem*] kämpfend seinen Schutz übernahm; 7 *spelende* gehört zur folgenden Zeile: *En iockt* u. s. w.

45,4 *Coplas* die bekannte Dichtungsart; 8 *behendichheyt* List.

46,1 vgl. Sp. Tr. I, 4,56; 2 vgl. Sp. Tr. I, 2,185; 3 *gae*

hem verkloecken fasst Mut; 4 *hem* ist Horatio; 7 *hy* ist Balthasar; 8 *hy* ist Balth., *hem* ist Horatio.

47,4 *ginckse hem believen* gefiel sie ihm (Balth.); 8 flieht die Frau gleich dem Tode jenen, der sie (bez. ihn) am meisten wünscht.

48,7 *hy coppelt* hier wohl im Sinne von schmiedet Pläne; *hittich gebeten* ergrimmt; 8 *met sijn elle meten* im Sinne von zuschneiden, wie es ihm gut dünkt.

49,7 *hiel:* ergänze *zij*.

51,3 noch abhängig von *om dat*.

53,3—4 *over den weder houwenden mens van Imperias liefde* gehört zusammen.

54,8 *die van selfs quaet gevoel heeft* insoferne als Lorenzo seinen eigenen Worten nicht glaubt.

56,3 *in-ydoonheyt* Schmach?; *min* weniger.

59,1 *viel in ducht* steht in unmittelbarem Zusammenhang mit *met des vraghe;* 7 *Gedwongen* ist mit *sprack* zu verbinden; *bediet* entspricht dem *credit* in Sp. Tr. II, 1,67; 8 *Ocaso* Tod.

61,7 *basinne* Herrin.

63,3 *hem* ist Balth.; 5 hem beidemal Balth.; *hy, dier* ist Lorenzo; 7 *hy* ist Balth., *hem* Lorenzo.

64,1 *Hoe* wie?; 5 *beet* Bissen; *een schreef creech ick minder* erhielt ich einen Strich weniger, wurde nicht so gut befunden; 8 *vol-eynde* noch abhängig von *t'is redenne dat hy*.

65,1—2 mit blanken Waffen seinen Feind zu bekämpfen, hochgeborener Prinz, schickt sich für den gemeinen Pöbel, für uns passen sich Listen u. s. w.; 3 *ons wreken* noch abhängig von *voor ons* [*is*]; 5 *en doen vriendelijcken anschau* eine freundliche Miene an den Tag legen.

66,1—2 *t'is lang gheleden; ist vergeten u:* Siceram hat 70 Seiten mit der Fortführung seiner Erzählung gewartet; 7 *pleyn* gehört zu *int witte; Orientale reyn* echte orientalische [Diamanten].

68,2 *Vre* (Stunde) gehört zu *de bestemde;* 8 *van Diane* gehört zu *titel*.

69,3 und wiederholt die höflichen Worte [*Epitete*], die ihr von ihm zuteil wurden [*deed vatten*]; 4 *stoelt* lässt niedersetzen; 7 *Daer:* ergänze *hy*; 8 *ongereet* nicht gerüstet [für den Jagdzug war].

70 Die ganze Strophe wird von Horatio gesprochen; 3 *met sijnen bogh* als Antwort zu 69,7; 7 *Diaen* ist Dativ, *haer* Wiederholung von *Diaen* (der Diana, ihr seid ihr in allem u. s. w.); 8 *lichtveerdich* veränderlich mit Rücksicht auf den Mondwechsel.

71 Diese Strophe spricht Bellemperia; 1 *in oogenvloet en ebbe* in Bezug auf die Thränen, welche zeitenweise aus ihren Augen fliessen; 6 dreht [ihr], mein Ritter, mir von der Spindel eurer anmutigen Rede.

72 von Horatio gesprochen; 1 *t'is wel-wil dijn* dass Bellemperie den Horatio die Sonne nennt; 2 *u't onrecht doet de saeck bedingen* sollte eigentlich zwischen Klammern stehen: euch zum Nachteil legt ihr die Sache zurecht, nämlich obigen Vergleich zwischen Sonne und Mond; 5 *sterken* Sternchen.

73 von Bellemperie gesprochen; 1 Heber ist natürlich der bekannte Araber Gebir (Djâbir ibn Haijân), ein Schüler des umaijadischen Prinzen Châlid ibn Jazîd. Er starb um 776 (Brockelmann, Geschichte der arabischen Litteratur, Leipzig 1901, p. 141); unter ihm erreichte besonders die Alchemie der Araber ihre höchste Blüte. Ist Phaleg identisch mit Wolfram von Eschenbachs Flegetânis, dessen Name von Paul Hagen neuerdings aus dem arabischen *falak thānī* gedeutet wurde, also identisch mit dem berühmten Mathematiker Thâbit ibn Qorra? Oder ist damit eine arabische Sphärik gemeint (arab. *falak* = σφαῖρα), etwa die arabische Übersetzung der berühmten Sphärik des Menelaos von Alexandria? 6 *vergelden* Ersatz bieten.

74,1, 3 erste Hälfte, 5 erste Hälfte und 7 spricht Horatio, das übrige Bellemperie.

7 Konstruktion: *in desen stoel schijnt ghy* etc.

75,7 *pijl-kas* Schild (?).

76,3 *laegh* Fallstrick; 5 *kost* zu *kosen*.

77,7 *en die* statt *en van die*; 8 *en selfs etenden mensche wreet* und einen wilden [vor Zorn] sich selbst verzehrenden Menschen (= Balth.).

78,5 *hem*, ebenso wie *hy* und *hem* in der folgenden Zeile, bezieht sich auf Balthasar.

79,3 *muyte* eigentlich Vogelbauer; 6 *sy* sind die beiden Prinzen.

81,6 *wenst by den dief* zum Henker wünscht; 7 *Amonit* ein Mensch vom Charakter des Haman.

83,1 *gheroost* hier gequält; 5 *heeft mis-oost* hat sich ungnädig gezeigt; 7 *swaer* gehört zu *tegenspoet.*

84,2 *van die* von demjenigen, der; 3—6 von dem ich euch früher erzählte (*sey*), dass er in der Schlacht gegen Kastilien gefangen genommen worden sei; da hat er die Unbedachtsamkeit gefühlt, in welche Gefahr er [dadurch] sein Reich gebracht hatte.

85,2—3 Konstruktion: *had eenen verborghen haet op de raem;* 6 *kalander* Worte (?).

87,8 *den werper ontsprongen* wenn der, [welcher den Stein] geworfen hat, entkommen ist.

88,7 *V erve besaeyt met sout* euer Besitztum soll mit Salz besät werden (als Zeichen der völligen Zerstörung, wie z. B. auch Barbarossa auf die Trümmer des zerstörten Mailands Salz streuen liess).

89,4 *ane* gehört zu *bidt* in Zeile 3.

92,5 *V* ist Gott; *onbegrijpelijck sonderlinghen* unbegreiflich seltsam; 7 *voorsichtigheyt* Vorsehung.

94,2 *Deiren* Mitleid.

96,4 *dief-leyers gulde* Henkergilde.

98,8 *och* Interjektion.

99,6 *vier-schael* Feuerwage, wenn nicht *vier-schaer* zu setzen.

103,6 *hapsiar* Häscher.

104,2 *sinden* senden.

105,5 *bollen* geien.

109,4 *schellen* statt *schelden.*

113,2 *gehenicheyt* Zulassung; 4 *strenicheyt* Strenge.

114,7 *boeten dit:* dass sie sich zu Horatio begiebt; 8 *mijn schoon leliwit* ist die Geliebte des Dichters, wie er in dem Personenverzeichnis am Ende seines Buches angiebt.

115,1 *dachvaerde* Vorladung; 7 verderblicher als der Wind, der von Süden weht, ging er zu Don Balth.

116,4 *dat sy achter kael is:* Bekannte Fiktion, schon bei Phädrus und in den Distichen Cato's („*Fronte capillata, post est occasio calva*"): auch bei den Dichtern der Renaissance sehr häufig;

z. B. bei Bojardo, Ariosto, Spenser (FQ. II, 4,4), Milton (*Paradise Regained* III, 173).

117,4 *meed* zugleich; 6 *laten—deed* überliess.

118,2 *Soet gestemte van Negene* ist die Muse des heiteren Gesanges, der Siceram bis jetzt gehuldigt hat, während er nunmehr die Muse der Tragödie *(Melpomena Muse)* ihren Gesang ertönen lassen wird; vgl. auch Str. 132,8; 7 *werkers* sind Horatio und Bellemperia; 8 *toesienders* sind die beiden Prinzen.

119,1 *d'onspoedige* gehört zu *Imperia* in Zeile 2.

121,4—5 gehört zu *leydese* in Zeile 6: er führte sie, die mit einem Hirtengewande aus kostbarem Stoff geschmückt war, sowie u. s. w.

123,2 und uns ist, Imperia, Fortuna eine Freundin; Ariadne, Coronis sind die entsprechenden Sternbilder; 6 *des werelts kruyne* das Firmament.

125,7 *gepassiden* (leidenschaftlich) ist Horatio; *t'blat* die Zunge.

128,8 Konstruktion: *ghy sijt vercocht by u eygen sentinelle.*

129,6 *dese groote ongrace* gehört zu *om niet te sien* in Zeile 5.

131,3 *bou* kühn.

132,6—7 Konstruktion: *te vinden den eenigen sone, die hy won uyt sijnder vrouwen, ghehangen.*

133,2 *licht om hem bedroeven* insoferne das Licht ihn die Leiche seines Sohnes erkennen lässt.

135,8 *kint* [mein] Kind.

137,8 *hoere* mit Beziehung auf die Frauenstimme, welche Hieronymo gehört hat; vgl. auch 138,8.

138,1 *vlier-bruer* Bruder Flieder, wohl mit Beziehung auf den Baum, an dem Horatio aufgehängt wurde; 7 *set voet by stek* hier im Sinne von: sucht nach keinen Ausflüchten; 8 *schoon bruyt* ist Apposition zu *u*.

140,5 *Thebes* vielleicht mit Hinblick auf die Geschichte der Sieben vor Theben: 8 ein so trauriges Lied sang nicht [einmal] die Leier des Euripides.

142,7—8 d. h. Hieronymo will sich töten, um persönlich von Minos Rache verlangen zu können.

143,4 *t'hemwaerts* zu ihm, auf ihn zu; *huys-weert* eigentlich Hauswirt.

145,1 *wast* wäscht, benetzt; 5 *wast* wächst.

146,7 *idoone* herrlich?

149,4 Von Cerberin erfahren wir an dieser Stelle zum erstenmale; 5 *tegen danck* nämlich für Bellimperia.

151,4 *swert* (schwört) von Imperia abhängig.

152,3 *niet mocht uyt spreken* bezieht sich auf das in den beiden vorhergehenden Zeilen Gesagte; 2 *meyn* (hinterlistig) gehört zu *doot*; 4 *ontdecken*: die Schuld der beiden Prinzen; 6 *als kaf* u. s. w. wie Spreu würde ich es in kleine Stücke zerreissen.

153,5 je mehr das Fieber seiner Liebe zunahm.

154,1 Don Lorenzo, ihr Bruder, kam von Sinnen; 6 *sterck-dragende krucken* infolge der Verschwägerung mit dem port. Königshause.

156,1 wenngleich, wie ihm dünkte, seine Sache (der Mord) geschickt ins Werk gesetzt worden war; *kempendroom* Hanfstrick.

159,2 *deed his* aufreizte.

160,5 *vliet* ist der Acheron.

161,3 nur Siceram stellt die Sache auf diese Weise dar; 7—8 und denkt, dass dies ein neuer Verrat wäre, ihn unglücklich zu machen, weil er las, dass diese That unter verwandten Personen vor sich gegangen sei, d. h. Hieronymo hält es nicht für möglich, dass ein Bruder gegen seine Schwester so grausam verfahren könne.

162,1—6 von dem Inhalt dieser Zeilen berichtet weder Sp. Tr. noch eine der dramatischen Bearbeitungen der Sp. Tr.

163,8 *dweerse gulpe* Galgen.

167,3 *een kleyn balghen* ist der Page Lorenzo; vgl. Str. 165,5.

169,2 *stroot* Gurgel, Kehle.

170,7 *voor quam met sterker soleten:* Lorenzo sandte den Pagen mit der vermeintlichen Begnadigung ab, bevor Gano seinen Brief abgeschickt hatte.

Redaktion A.

I. Akt, 2. Scene: 1 *ws* (= ons) *gemoet* uns hilfreich; 7 in sämtlichen dramatischen Bearbeitungen der Sp. Tr. stützt sich Lorenzo-Balth. im Streite mit Horatius vor allem auf den

Umstand, dass er zuerst Hand auf das Pferd des Gefangenen legte; 44 es ist den beiden ndl. Dramen eigentümlich, dass dem Gefangenen der königliche Hof und nicht der Palast des Herzogs v. Kast. als Aufenthaltsort angewiesen wird.

3. Scene: 7 diese Einladung zur Jagd findet sich auch bei Ayrer: „Wolt ihr mit aut die Jäid hinauss," wo allerdings dem port. Prinzen noch eine Menge anderer Lustbarkeiten von Lorentz vorgeschlagen werden: Ringstechen, Feuerwerk, Falkenbeize, Spazierritt u. s. w.; vgl. Keller l. c. p. 892; in Sp. Tr. I, 4,108 bis 109 ist dieser Gedanke ziemlich unbestimmt ausgedrückt: Meane while, let vs deuise to spend the time In some delightfull sports and reuelling; die Zeilen 1—16 stehen wie B I, 2,1—11 vielleicht unter Einfluss von Sp. Tr. I, 4,192—197, was wohl auch bei D p. 892 Zeile 1—10 der Fall sein dürfte, wobei wir gleichzeitig eine gewisse Übereinstimmung zwischen Ayrer und den beiden ndl. Dramen wahrnehmen; 12—18 den in diesen Zeilen behandelten Teil der Scene hat B mit A gemeinsam; die Abneigung des Horatius gegen die beiden Prinzen finden wir übrigens auch in D: „Ich will mich drehen auff die seiten, Dann sie (Balth. u. Lor.) sind mir gewiss nicht gut" (Keller p. 893, 23—24); 23 es fällt auf, dass Bell. sich in keiner Weise über die Einzelheiten beim Tode ihres Geliebten erkundet und der Kampf in keiner Weise geschildert wird; 39 *wel gemoed* wohlgemut; 47 *mijn licht* ist Andreas; 48 *slooft* sich abquält; 53 *gaet knielen 't grasen* wirft sich auf die Knie, um zu grasen; 56 dass Bell. dem Hor. beide Handschuhe giebt, finden wir auch in D: „Da nemmt auch den andern zugleich vnd behaltet sie von wegen mein!" p. 894,2—3.

4. Scene: 15 *altoos* immer.

5. Scene: 4 *gracht-lust* Begierde; 11 *begeven* verlassen, fliehen; 132 *noden* ungern.

II. Akt, 1. Scene: 18 Bühnenweisung: Abweichend von Sp. Tr. und übereinstimmend mit S, B, D wird in A Horatio zuerst ermordet und erst dann aufgehängt; 27 *linden:* in B II, 1,126 ist es eine Eiche, in S 138,1 ein Flieder; 30 vgl. Sp. Tr. II, 5,11 u. B II, 1,82—83; 70 *malloot* Närrin (brabantisch; vgl. Pauls Grundriss I, p. 649); 95 *gins* nämlich zu Proserpina; 114 möglicher-

weise ist hier die Bühnenweisung weggefallen, dass Jeronimo sein Taschentuch in das Blut seines Sohnes taucht; in diesem Falle wäre diese Zeile mit B II, 1,187—193 zu vergleichen; vgl. Einleitung p. LI.

3. Scene: 4 *Bellemperia sus* vgl. im Gegensatz hierzu A. II, 1,18; 6 *harten toochjens* im Sinne von Leidenschaft.

4. Scene: 24 *deyscht* zurückweicht; *schuddebollen* mit dem Kopfe schütteln; *druyl-oorich* verdriesslich.

5. Scene: 3 *bepronckeu* zieren; 7 *boeyt* fesselt ihr; 10 *haer* bezieht sich auf Diana; 11 *ruilen om* hingeben für; 35 *queelt* singt; 36 *Braveerster* bezieht sich auf Bellemperia.

III. Akt, 1. Scene: 1 *en doet u niet verschricken* und wenn euch nicht erschreckt; 2 *micken* winken; 12 *ick, o neen* ergänze: mache keinen Lärm; 16 und dem Sohn seinen Vater (d. h. mich selbst) durch euern Anblick ermordet; 24 *kom by mijn!* ruft Jeronimo dem Horatio zu; 32 *dapperlijck staet* in Bezug auf Prinz Portugal; 33 *Bellemperia aen te micken* ist Schluss des in Zeile 33 begonnenen Satzes: und wollt euch durchaus nicht fürchten, Bellemperia zuzuwinken; 37 *suckelaar* Trödler; 40 *tou* ist der Strick, den Jeronimo um den Hals trägt; 42 *kussen licken* bezieht sich auf Bellemperia und Prinz Portugal; 47 *treckt toe* zieht [den Strick] fest zu; 48 *Monseur Portegael* Jeronimo hält seine Frau für den Prinzen.

2. Scene: 2—3 *Wat wilt ghy Pluto rooven? Moedigh Alecto* was wollt ihr dem Pluto rauben? die mutige Alekto? 26 Charon, Akkusativ, abhängig von *verwachten;* 27 *Daer komt Jeronimo:* also Jeronimo hält den Maler für sich selbst; 46 *verwild'ren* ausser sich geraten; 54 und dass sie (die Felsen) ohne meine Rache sich nicht beruhigen wollen; 56 die einzige Anspielung in A auf das Schicksal der Isabella.

3. Scene: 11 *speciael* Freundchen.

4. Scene: 1 *als* ergänze *hy* (damp); 2 die bezieht sich auf *damp;* 4 *sons* Sonne; 15 *ingewant* Eingeweide, abhängig von *oproocken;* 17 *gracht-lust* Leidenschaft; 39 *schichtig* hastig; 40 *quellen* singen; 59 *vrylijck* ohne Sorge; 60 *misschien* = *misschieten* fehlschlagen.

5. Scene: 5 *u vrient* ist jedenfalls der Gehilfe des Henkers; 6 *sloven* sich plagen.

IV. Akt, 1. Scene: 4 *mempeling* = mompeling (Gemunkel); 12 *vorstelijcke staet* zu oberst steht; 58 *steenen* Stöhnen.

Redaktion B.

I. Akt, 1. Scene: 2 *betoonen* ersehen; 28 *ontgespen* (losschnallen) hier im Sinne von herunterschlagen; 31 *beswijnt* = *beswijmt* ohnmächtig; 33 *hoogheyt* Erhabenheit; *hooghmoet* (Hochmut) in Druck b würde dem Sinne besser entsprechen; 41 *ontsachelijck* ehrwürdig; Druck a hat *ontsachtelijck* unsanft; 47 *in wissel* (nämlich *de papieren*) *voort' ransoen* als Anweisung auf das Lösegeld; 55 *voldoen* entrichten (*u Ridderlijck rantsoen*); 56 *bespreecken* das Lösegeld mit Oratius; 67—68 *Dies mijn vermogen is* etc. soweit es in meiner Macht steht, will ich denjenigen zu Diensten sein etc.

2. Scene: 2 *begunstigen u soo* nämlich so sehr wie ihr meiner Gunst sicher sein könnt; 3 *die tuyghen haer* mögen ihr (Bellemperia) bezeugen; 22 *ghedompelt in't onderspit* in die Grube versenkt, vernichtet; 42 *gheseghen* gesunken; 44 *hobblen* stossen; 69 *V hoope* die Hoffnung auf euch; *voedster* Pflegerin; 70 *ghewenste* zu *wenden*; 75 *syn* bezieht sich auf Andreas; 102 *hy speelt soo yets voor mom* er hat etwas zu verbergen; 104 *noodweer* Sturm; 106 *mijn* mir; *keel* Kiel.

3. Scene: 2 *schim* Schatten, grundlose Furcht; 3 *ritselingh van windt* Windhauch; 5 *wettigh* im Gegensatz zu *Door toedoen van gheluck;* 6 *tot wit* als Ziel; 10 *t'gheval* (Dativ) *sijn eer ontrucken* das Unglück seiner Ehre nichts anhaben lassen; 19 *Spaensche vliegh* gilt als Gift und Mittel um Liebe zu erwecken; letzteres hier vielleicht mit Hinblick auf Bellemperie.

4. Scene: 30 *dit loose vel der Vossen* ist Gano; 46 *mat* Wiese.

II. Akt, 1. Scene: 4 *op de gis* aufs Geradewohl; 16 *Dat hy voor mome speeld';* vgl. I, 2,102; 17 *grijns* Maske; 34 *maer toestel en wanneer* aber wie und wann?

3. Scene: 3 *dut ick?* schlafe ich?. 6 *onder* unter der Decke;

11 *enterij* Baumpflanzung; 22—27 nur in B finden wir diesen Verdacht Jeronimos, dass Oratius Selbstmord begangen habe; 77 *begrimmen* mit grimmigen Blicken ansehen; 87 *van stus* von vorhin: Jer. hält die Stimme seiner Frau für gleichbedeutend mit Bellemperias Stimme; 139 *in* gehört wie auch *op* zu *stueren*; 143 *wacht u* hütet euch; 152 ree = reede; 153 *dweil* Tuch; 166 *op de hol racken* durchgehen.

4. Scene: 1 *en wil bestrijden*, nämlich *sijn gemoet*; 2 *in* gehört zu *terght* (reizt); *den teugel vyert* den Zügel schiessen lässt; 11 *dien* ist Gano; 17 *verboomde* zu *verboomen* (falsch leiten); 48 *haer* ist Gano und Cerberijn.

5. Scene: 2 *onghemeen* ausserordentlich; *t'ghemeen* das gewöhnliche Volk; 38 *hechten* = *hechtenis* (Haft); 101 *al suchtende ontrust* ist Apposition zu *ick*; 115 *wit* Ziel; 119 *grillingh* Frösteln; *treckingh* Zucken; 120 *slijten* vergehen; 152 *verkorten* schaden.

III. Akt, 1. Scene: 5 *schonck* Knochen; 10 *als* in Bezug auf Jeronimo, der *in duysternis besloten* ist; 44 *kolk* Schlund; *ghehemelt* Gewölbe; 109 *haer* ist Bellemperia; 128 *of* ergänze *ick*; 185 Jeronimo meint also, dass Bellemperia, selbst wenn der Brief die Wahrheit berichten sollte, es unter keinen Umständen über sich bringen könnte, den eigenen Bruder anzuklagen; 192 *bevelen* überlassen (*den tijdt*).

2. Scene: 34 c—k setzen *drie* statt *elf* ein, jedenfalls mit Rücksicht auf den Widerspruch, der in den Zeilen 5 und 33 liegt.

4. Scene: 5 *mede* auch; 14 unter *slechtert* versteht der Soldat sich und seinesgleichen; 15 *Adelborst* Seejunker; 42 *gang* hier im Sinne von That.

6. Scene: Bühnenweisung: *Buydel*, in dem die 100 Kronen waren, vgl. III, 5,29; 21 *riff* Gerippe, tree = trede; 26 *om hoogh* empor; 29 *om vree* im Sinne von: um Ruhe zu finden; 32 *broos* schwach.

7. Scene: 26 *temen* schwätzen; 32 ein Stock um eure Lenden, und wenn er gleich recht gross wäre; 65 *soo straf* im Gegensatz zu *soo vals en wreet* in Zeile 67; 87 Anspielung auf die Lehre der Jesuiten vom erlaubten Fürstenmord.

IV. Akt, 1. Scene: 70 *schutten* Protest einlegen; 94 *ontsetten* [meines Amtes] verlustig gehen; 104 *soo dra als* so bald

als: 156 *Geensins* mit Bezug auf die vorhergehende Bühnenweisung, ebenso wie 159 *u dienstbaerheyt mijn tegen;* 193 Anspielung des Verfassers auf das kommende Unheil.

2. Scene: 54 *sijn party* diejenige Partei, auf deren Seite der Richter steht; 72 *Toveres* ist Alekto; 90 *gevlerckt* beschwingt; 103 *onberisplijck* tadellos; 105 *stoffen* prahlen; 110 *verschiet* Ferne; 153 *Mijn trillende* mich zitternd um Gnade.

3. Scene: 4 *getrost* getrotzt; 15 *vertuyt* geschmückt; 79 *spoock* Lärm; 88 *miste* d. h. er verwundete nur Cicero.

V. Akt, 1. Scene: 24 *teerlingh* Würfel; 36 *gemeene* hier doppelsinnig gemeint: gewöhnlich und allgemein; 110 *quant* Bursche; 115 *voddery* Lumperei; 142 *hollen* ausreissen, ausgelassen sein.

2. Scene: 29 *stoet* Schar; 63 *door* zu *dorren;* 74 *voor my* etc.; zu ergänzen ist: denn ich bin kein Gespenst; 90 *kroost* Gesichtszug; 187 Bühnenweisung: in sämtlichen Drucken giebt die Bühnenweisung den König von Spanien als Opfer von Jeronimos Hass an; trotzdem aber werden die letzten Worte des Stückes in a, c—e, g—h von dem spanischen König gesprochen. Dass ein Druckfehler vorliegt, ist offenbar, aber es lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit angeben, wo derselbe liegt. Die Drucke b, f, k legen die Schlusszeilen dem König von Portugal in den Mund, und nach dem Inhalt des Stückes, welches wiederholt eine feindliche Gesinnung gegen Spanien zeigt (vgl. vor allem IV, 3), dürfte dies auch die Absicht des Verfassers gewesen sein, um so mehr, als in der letzten Scene der König von Portugal in keiner Weise Zorn oder Hass gegen den Mörder zeigt, was anderseits bei dem König von Spanien im höchsten Grade der Fall ist; vgl. 170—182. Allerdings ist zu beachten, dass in A, welches hier allein in Betracht kommt, der portugiesische König das Opfer ist.

C. Stielers Bellemperie.

In der „Veranlassung" wirft Horatio den portugiesischen Prinzen vom Pferde und nimmt ihn gefangen; erst nachdem dies geschehen ist, kommt Petro hinzu und entreisst Horatio den Gefangenen.

I, 1. Es überbringt also der Geist den Dolch und den Strick; was mit dem Stricke geschieht, den Hieronymo an der Leiche seines Sohnes vorfand, wird nicht angegeben.

I, 2. Nach C hat Lorenzo den Horatio von rückwärts mit dem Dolche niedergestossen, Petro die Leiche aufgehängt.

I, 8. Petro lässt Bellemperie durch Gilette bitten, sich zu ihm in das Gemach des Marschalls zu begeben, um diesen zu ersuchen, an der Hochzeit teilzunehmen.

I, 11. Im ersten Teil dieser Scene wird geschildert, wie Skaramutza und Severin die Kleider für die Aufführung der Komödie herbeischleppen.

II, 7. Vom rein psychologischen Standpunkt aus wäre es unverständlich, dass Petro einen Menschen wie Skaramutza mit einer so gefährlichen Sache betraut.

II, 8. Aus dem Umstand, dass Hieronymo sich am Spiel beteiligt, zieht Lorenzo den Schluss, Hieronymo sei über die Mordthat noch nicht aufgeklärt.

II, 9. Die Könige wünschen, dass die Komödie „in aller geheim, weil Sie beyderseits Ihre Kinder vor dem Hofe offendlich zu kurzweilen nicht vertragen können," zur Aufführung gelange.

III, 6. Bellemperia tritt in griechischer Schäfertracht auf, Petro als Sklave gekleidet. In dieser Scene erfahren wir auch, dass Bellemperia (abweichend von B) deshalb ihrem Geliebten nicht die Rolle des Erastus überträgt, weil ihm, als Ehrengast am spanischen Hofe, die höchste Würde im Schauspiel zukäme, d. h. also die Rolle des Sultans. Dem Petro konnte man nicht die Rolle des Mustapha zuweisen, weil man sonst dem Marschall „seinen Bart hätte abscheren und einen Jüngling [Erastus] aus ihm machen müssen". — Das Kleinod, worauf Bellemperie anspielt, ist natürlich Horazio.

III, 8. Bevor der Tanz beginnt, erscheint Skaramutza und treibt mit den Königen seine Narrenpossen.

III, 10. Perseda schlägt das Verlangen des Sultans mit folgenden Worten ab: Ich bin eine Christin und daher Eure Todfeindin. Eures Lebens würdet Ihr nicht sicher sein, wenn Ihr mich mit Gewalt zwinget, mich Eurem Willen zu ergeben."

D. Ayrers Pelimperie.

Das Original zeigt keine Sceneneinteilung. Ich folgte bei derselben Robertsons Abhandlung. Es entsprechen: I, 1 pag. 883—886,7; 2 pag. 886,7—889,27; 3 pag. 889,28—891,31; II, 1 pag. 891,31—895,19; 2 pag. 895,20—897,27; 3 pag. 897,28—899,23; 4 pag. 899,24—900,15; 5 pag. 900,16—902,31; III, 1 pag. 902,32—906,4; 2 pag. 906,4—909,6; 3 pag. 909,7—911,16; 4 pag. 911,17—913,16; IV, 1 pag. 913,17—915,8; 2 pag. 915,9—917,11; 3 pag. 917,12—921,10; V, 1 pag. 921,11—924,16; 2 pag. 924,17—926,21; 3 pag. 926,21—928,12; 4 pag. 928,12—932,12; VI, 1 pag. 932,13—933,19; 2 pag. 933,20—940,19; Epilog: pag. 940,20—942,3.

I, 3. Hat dich [Andreas] dann mein Bruder aus tratz Vmbgebracht von meinet wegen (pag. 890,9/10). Aus diesen Zeilen ergiebt sich, dass nach Ayrers Ansicht Lorenzo den Andreas umbrachte, um dem Liebesverhältnis zwischen Andreas und Bellemperie ein Ende zu machen. Es scheint also gar nicht zum Kampfe zwischen Balthasar und Andreas gekommen zu sein, und letzterer meuchlerischer Weise während der Schlacht Lorenzos Hass zum Opfer gefallen zu sein, worüber sich Ayrer jedoch völlig ausschweigt.

II, 1. Wolt jhr mit auff die Jäid hinauss
Oder ein weil zum ringlein rennen
Oder sehen schöns Feuerwerck brennen u. s. w. (p. 892,12 etc.). Auf diese Weise wird A, 8 bez. Sp. Tr. 108/9 auf sechzehn Zeilen ausgedehnt. — In D fürchtet Lorenzo gleich von Anfang an, dass Bellemperie dem Horatio ihre Liebe schenken würde.

II, 2. Unter den Trostworten, welche Philomela der Bellemperie spendet, finden wir auch die folgenden:

Hat der König das vorig nachgeben,
So hab ich gar kein zweiffel dran,
Dass ers da nicht noch eh werd than (p. 897, 23–25).

Unter dem „vorig“ scheint wohl Bellemperias früheres Liebesverhältnis zu Horatio gemeint zu sein, mit dem also der König einverstanden war.

II, 4. Auch in D wird wie in sämtlichen übrigen Bearbeitungen

der Sp. Tr. abweichend vom Original Horatio zuerst ermordet und erst dann gehängt.

II, 5. Hieronymo bringt sich nicht um, weil er die Strafe der Verdammnis fürchtet:

Ach nein, es ist die zeitlich Pein
Gegen der Höll gar schlecht und klein,
Drum will ich nicht Händ an mich legen (p. 902, 14—16).

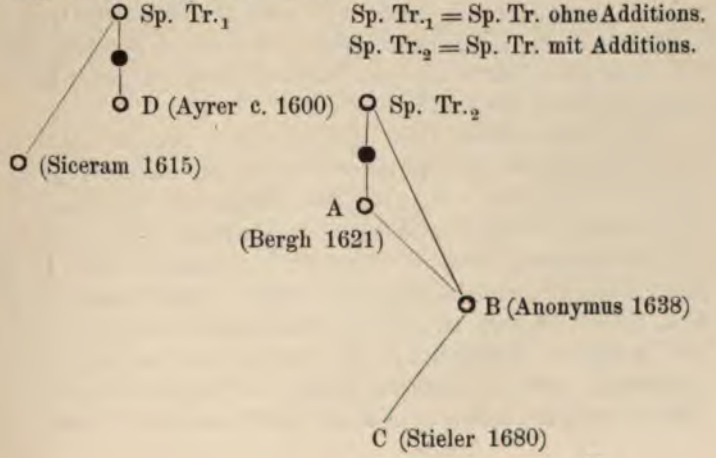
Die Scene schliesst mit den Worten:

Nun will ich jhn tragen ins Hauss
Vnd will ihn lassen wäyden auss
Vnd ihn auff das best balsamirn,
Stett sehnlich klag über jhn führen,
So lang biss ich mich grochen hab,
Alsdann ich jhn leg in ein Grab,
Will jhn auch lassen mahlen ab.

Die letzte Zeile könnte möglicherweise ein Nachklang der Scene in der Sp. Tr. sein, in welcher der Maler Bazardo auftritt; doch ist diese Zeile immerhin ein zu geringer Anhaltspunkt, um daraus mit Sicherheit den Beweis ableiten zu können, dass Ayrer die Sp. Tr. in einer Gestalt zugeführt wurde, welche die Interpolations bereits aufgenommen hatte.

Nachtrag und Berichtigungen.

Von den fünf Bearbeitungen der Sp. Tr. greift also nur Siceram auf den Text des englischen Originals und zwar in dessen ältester Gestalt zurück. Den Dramen A und D liegen verschiedene, von der ursprünglichen Form der Sp. Tr. teilweise abweichende Fassungen zu Grunde; D scheint eine Vorlage benützt zu haben, welche die Additions noch nicht kannte, und entfernt sich, vom letzten Akt abgesehen, weniger von Sp. Tr. als dies bei A der Fall ist; einige Übereinstimmungen teilt A mit D. In B haben wir in der Hauptsache wohl nur eine Bearbeitung von A zu sehen, wobei allerdings auffällt, dass wir wörtliche Übereinstimmungen nirgends finden, wohl aber manche Stellen in B darauf schliessen lassen, dass B ausser A auch noch das englische Original gekannt hat, bez. eine Bearbeitung desselben, welche Sp. Tr. näher stand als die Quelle, über welche A verfügte. Das deutsche Drama C hängt ausschliesslich von B ab.



In Wortlaut und Handlung stimmt Siceram, von den Dramen D verhältnismässig am genauesten mit Sp. Tr. überein. An poetischem Wert stehen alle Bearbeitungen hinter dem Original zurück; nur B kann sich überhaupt mit demselben vergleichen und ist auch allein wiederholt aufgelegt worden.

Es sei noch erwähnt, dass die beiden deutschen Dramen im Gegensatz zu den niederländischen Bearbeitungen das Betonen des komischen Elementes und das Ausscheiden der Rolle Isabellas gemeinsam haben. In A-B-C kann man eine allmählich zunehmende Vorliebe für die Verwendung von Geisterscenen wahrnehmen.

Bezüglich der Datierung des Druckes d bin ich nach abermaliger Durchsicht von den Drucken c, d und e schwankend geworden. Die äusserst geringen Abweichungen im Texte, sowie die nur mässigen Unterschiede in der Orthographie und die genaue Übereinstimmung in Format, Seitenzahl und Verteilung der einzelnen Zeilen auf die entsprechenden Seiten ergeben mit Gewissheit, dass e von c und zwar sehr mechanisch abdruckt. Der Druck d hat nun verschiedene Varianten, welche c und e nicht aufweisen. Würde e von d abgedruckt haben und nicht unmittelbar auf c zurückgehen, so würde es jedenfalls einige dieser Varianten mit d gemeinsam haben. Und da es nun kaum wahrscheinlich ist, dass d und e von einander unabhängig auf c zurückgehen (wenngleich dies auch nicht ganz ausgeschlossen ist), so dürften sich die Eigentümlichkeiten von d am einfachsten durch die Annahme erklären, dass es seinerseits von e abgedruckt hat und also jünger als e ist.

Im obenstehenden Texte des anonymen Dramas nahm ich eine Einteilung in fünf Akte vor, obwohl im ältesten Drucke a und in den Drucken c—e, g—h kein fünfter Akt verzeichnet ist. Ich glaubte dies thun zu können, da einerseits diese Drucke in der Akteinteilung offenbar fehlerhaft vorgegangen sind, da sie ja auch den zweiten Akt nicht bezeichneten, anderseits die Drucke b, f, k, welche den zweiten Akt bezeichnen, auch den fünften Akt anführen. Nachträglich aber bin ich doch zu der Ansicht gekommen, dass ich trotzdem besser den fünften Akt nicht bezeichnet und die beiden Scenen des fünften Aktes als vierte und

fünfte Scene des vierten Aktes angeführt hätte. Denn da auch Redaktion A, wo keine Nachlässigkeit vorliegen kann, nur vier Akte aufweist, so dürfte die Einteilung in vier Akte doch das ursprüngliche sein. Leider konnte ich die entsprechende Änderung im Texte nicht mehr vornehmen, da derselbe bereits gedruckt war.

In dem Katalog der Maatsch. d. Ned. Letterk. I. b. bl. 14 ist ein Verkaufskatalog angegeben, den Kornelis van Tengerlo 1754 herausgab. Auf pag. 87 desselben findet sich unter No. 333 der Eintrag: Don Jeronimo, Marschalk van Spanje, echte druk. 1662. raar. Unter diesem „echte" soll doch wohl nur gemeint sein, dass diese Ausgabe die Kürzungen von den Drucken aus den Jahren 1669, 1729 nicht enthält.

In der Ausgabe c der Redaktion 1662 befindet sich ein beachtenswerter Druckfehler: pag. 60 beginnt mit: D. Pedro. Wy weten beter en versoecken voor het best. Dieselbe Zeile beginnt auch pag. 54 und ist von hier aus, veranlasst durch dasselbe catchword am Schlusse von pag. 53 und 59, auch auf pag. 60 übergegangen. [In vorliegender Ausgabe entspricht diese Zeile V, 1,51 auf Seite 193, die also unrichtigerweise zwischen Zeile 58 und 59 in V, 2 auf Seite 201 wiederholt wird.] Diesen Druckfehler hat auch der Druck e (1665) übernommen.

Wilhelm Hecker, Buchdruckerei, Gräfenhainichen.

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
o. ö. Professor an der Universität
München

UND

Dr. M. Frh. v. WALDBERG
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

XXVII. Heft

FELIX MELCHIOR

HEINRICH HEINES VERHÄLTNIS ZU LORD BYRON

BERLIN
Verlag von Emil Felber
1903

Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron

Von

Felix Melchior

BERLIN
Verlag von Emil Felber
1903

Alle Rechte vorbehalten.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

Herrn Prof. Dr. Ernst Elster in Marburg

in dankbarer Erinnerung

Inhaltsübersicht.

Seite

I. Heines persönliche Stellungnahme gegenüber Byron 1

Byron in Deutschland S. 1. — Die scheinbare Unmöglichkeit einer Annäherung S. 2. — Zeitverhältnisse S. 2. — Heines Heimat und Familie S. 3. — Erste Beschäftigung mit Byron in Hamburg. Elise v. Hohenhausen. Fr. Johann Jacobsen S. 4. — Bonn S. 6. — Berlin S. 7. — Gedichte von 1822 und Rezensionen darüber S. 9. — Verhältnis zum Philhellenismus S. 11. — Byrons Tod und Heines briefliches Bekenntnis S. 11. — Selbstanpreisung bei Byrons Tode S. 13. — Allmähliche Abkehr S. 14. — Reise nach England S. 16. — Energisch betonte Selbständigkeit S. 18. — Verschiedene Aussprüche über die Äusserung des Weltschmerzes S. 19. — Später Nachruf S. 22. — Äussere Berührungspunkte: Byrons und Heines Napoleonkultus S. 24. — Verhältnis zu den Frauen; Schwester; Mutter S. 30. — Universität S. 31. — Geldverhältnisse S. 31. — Ihre Bedeutung als Reiseschriftsteller S. 32. — Amerika S. 37. — Letzte Dichtungen S. 38.

II. Heine als Übersetzer Byrons 40

Datierung und Entstehungsgeschichte der Übertragungen S. 41. — Beurteilung S. 44. — „Lebewohl“ S. 45. — „An Inez“ S. 50. — „Gut' Nacht“ S. 52. — Bruchstücke aus „Manfred“ S. 55. — Allgemeine stilistische Betrachtung S. 64.

III. Byrons literarischer Einfluss auf Heine 72

a) Einzelmotive.

Auffälliger Unterschied in der Lyrik unserer Dichter S. 72. — „Lebewohl“ S. 74. — "The Dream" und „Traumbilder“ S. 77. — „Belsatzar“ S. 85. — „Fichtenbaum und Palme“ S. 87. — Lyr. Intermezzo 6. S. 89. — Tod und Grab S. 90. — „Vampyrismus“ S. 93. — Heimkehr 33. 61. S. 94. — Heine und das Meer S. 95. — Das Meer in der deutschen Dichtung: Goethe und das südliche Meer S. 95. — Nord- und

Ostsee: Brockes S. 100, Herder S. 101, Stolberg S. 103, W. Müller S. 104. — Das Meer in der englischen Literatur S. 106, Byron S. 106. — Elise v. Hohenhausen S. 107. — Vergleich des Meeres mit dem Völkerleben S. 109. — Byrons Einfluss auf die „Nordseebilder" S. 114. — Almansor S. 117. — Ratcliff S. 120. — Der komische Reim S. 121.

b) Allgemeine charakteristische Züge.

Der Weltschmerz S. 125. — Entstehung S. 126. — Äusserung desselben S. 132. — Byron S. 134. — Heine S. 138. — Romantische Weltflucht S. 140. — Byrons Einfluss S. 142. Zu Grunde liegendes Liebeserlebnis S. 142. — Dichterische Darstellung des Schmerzes S. 143. — Einsamkeit S. 144. — Anklagen gegen die Gesellschaft S. 145. — Dichterstolz S. 148. — Selbstverketzerung und Selbstzerstörung S. 150. — Das satanische Element bei Byron und Heine S. 153. — Fehlendes Schuldbewusstsein bei Heine S. 155. — Verschwiegenes Leid S. 158. — Der modische Gesichtsausdruck des Lordschmerzes S. 162. — Auffassung vom Beruf des Dichters S. 165. — Ethische Werte in der Poesie S. 168. — Verbindung der Dichtkunst mit der Aktion S. 168.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung beschäftigt sich mit demjenigen Dichter, der dem Byronschen Einfluss in Deutschland zuerst Bahn gebrochen hat. Ich glaube, dass die Wichtigkeit dieser Einwirkung, auch nachdem bereits von anderer Seite die ganze Einflusssphäre Byrons in unserer Literatur und die ganze Summe seiner Anregungen und Förderungen dargestellt worden ist, noch tiefer dringende Einzeldarstellungen erheische, und hoffe daher, dass diese Arbeit auch neben dem verdienstlichen Buche von O. Weddigen (Byrons Einfluss auf die europäischen Literaturen, Hannover), welches sich bestrebt, die Fülle des reichen Stoffgebietes zu erschöpfen, und dessen Wert daher mehr in der Reichhaltigkeit, als in der Tiefe der Beobachtungen liegt, seine Berechtigung wird erweisen können.

Byron wird nach der neuen, seit 1898 bei Murray erschienenen Ausgabe zitiert, und zwar wird die von Hartley Coleridge herausgegebene Abteilung der "Poetry" unter der Abkürzung *Col.* und die von Rowland E. Prothero besorgte Abteilung der "Letters and Journals" unter der Abkürzung *Proth.* mit Band und Seitenzahl angeführt. Heines Werken ist die kritische Ausgabe von Ernst Elster zu Grunde gelegt.

I. Heines persönliche Stellungnahme gegenüber Byron.

Im Jahre 1822[1]) hat sich Lord Byron einmal wohlgefällig über die freundliche Aufnahme seiner Werke in Deutschland ausgesprochen. Die unbefangene Würdigung, die man hier seinen Dichtungen, besonders dem „Don Juan", als Kunstwerken angedeihen liess,[2]) gereichte ihm zur besonderen Genugtuung, und er fühlte sich dadurch gern entschädigt für die masslosen Schmähungen, die man in seiner ästhetisch minder gebildeten Heimat gegen ihn richtete, und die gerade damals in der Entrüstung gegen den „Kain" zum heftigsten Ausdruck kamen. Schreibt er doch seinem Verleger von der vorurteilslosen Anerkennung der Deutschen: "All this is some compensation for your English native brutality, so fully displayed this year to its highest extent." Wie hoch die Wogen der Begeisterung für Byron in Deutschland schlugen, kann uns ein Zeugnis Goethes beweisen. Byrons vornehmster Freund in Deutschland berichtet[3]): „Im Jahre 1816, also einige Jahre nach dem Erscheinen des ersten Gesanges des „Childe Harold", trat englische Poesie und

[1]) Brief an Murray aus Montenero bei Leghorn vom 26. Mai 1822. (Proth. VI, p. 74, Nr. 1006.) Byron, der über deutsche Literatur und deutsches Leben nur durch das Buch der Frau von Staël dürftig unterrichtet war, beruft sich dabei auf Mr. Bancroft, einen jungen, in Deutschland studierenden Amerikaner, und den Baron Lutzerode.

[2]) a. a. O.: "Goethe and the Germans are particularly fond of Don Juan, which they judge of as a work of art."

[3]) W. A. I. Abt. Bd. 36, p. 128.

Literatur vor allen anderen in den Vordergrund. Lord Byrons Gedichte, je mehr man sich mit den Eigenheiten dieses ausserordentlichen Geistes bekannt machte, gewannen immer grössere Teilnahme, so dass Männer und Frauen, Mägdlein und Junggesellen fast aller Deutschheit und Nationalität zu vergessen schienen.“ In die Stimmung dieser Jahre wuchs nun Heinrich Heine gerade hinein, und man kann wohl sagen, dass er unter allen Nachfolgern Byrons sein Vorbild am unmittelbarsten hat auf sich wirken lassen können. Zwar muss es zunächst scheinen, als habe der himmelweite Abstand, der die beiden Dichter bezüglich ihrer äusseren Lebensstellung trennte, nie einen weitgehenden Einfluss gestatten können, und man wird von vornherein geneigt sein, es für wenig wahrscheinlich zu halten, dass der in kleinlichen Familienverhältnissen und unter einer missachteten Rasse aufgewachsene jüdische Krämerssohn wirkliche Berührungspunkte mit dem selbstherrlichen Lord habe finden können, dem die englische Aristokratie eine Zeitlang bedingungslos gehuldigt hatte. Aber es wirkten dennoch eine Reihe von Faktoren mit, die einen engeren Anschluss des deutschen Dichters an den Lord wenigstens auf einige Zeit ermöglichten.

Heine war durch den glücklichen Zufall seiner Geburtszeit in die günstige Lage versetzt, mit dem Publikum jener Tage alle Phasen des Byronkultus zu durchlaufen. Er erlebte die Jahre der rückhaltlosen Byronschwärmerei in einem Alter, wo man für blendende Erscheinungen meist ein recht offenes und leicht entzündbares Herz besitzt, und als er dann selbst in die Arena des öffentlichen Lebens trat, bewegte sich Byrons schon seit Jahren fest begründetes Ansehen noch immer in aufsteigender Linie, so dass jeder, der sich dem jungen Lord anschloss, hoffen durfte, ihm als Mitschaffender zu immer neuen literarischen Glanztaten folgen zu können.

Dazu kam als zweites förderndes Moment, dass schon durch die Lage seiner Heimat der Blick des jungen Heine zeitig auf das Inselreich jenseit des Kanals hingewiesen wurde. Der Zusammenhang mit England war ja durch das nahe Hannover damals noch besonders fühlbar, bei dessen nachmaligem König, dem Herzog von Cumberland, Heines Vater bedienstet war. Auch von Hamburg, Heines späterem langjährigen Aufenthaltsorte, aus spannen sich viele Fäden herüber und hinüber, die dazu beitrugen, englisches Geistesleben zu vermitteln. So kam es, dass in Heines Gesichtskreis auch bald Lord Byron trat, dessen Ansehen in Norddeutschland damals ungleich grösser war, als in Mittel- und Süddeutschland.[1])

Da der alte Samson Heine viele Handelsbeziehungen zu englischen Kaufleuten unterhielt, ist es natürlich, dass er seinen Erstgeborenen, der wohl zur Übernahme des Geschäftes bestimmt war, auch zeitig in der englischen Sprache unterweisen liess. Auch die kühneren Pläne der Mutter, die für ihren Sohn als "apprenti millionaire" eine glänzende Laufbahn erträumte,[2]) wiesen ihn darauf hin. Diese zunächst zu rein merkantilischen Zwecken betriebenen Sprachstudien mögen wohl das Augenmerk des jungen Dichters zuweilen schon auf literarische Lektüre gelenkt haben.[3])

---

[1]) Elise von Hohenhausen schreibt 1819: „Byron ist der gefeierte Dichter in Holstein, während man in Süddeutschland noch kaum seinen Namen kennt, wird er im Norden zum Teil wohl wegen der Nähe von England hoch bewundert, auch darum wohl, weil der ernste, düstere Charakter der nordischen Natur die Gemüter empfänglicher für Byrons erhabene Schöpfungen macht, als sie es im heiter lachenden Süden sind."

[2]) Memoiren. Sämtliche Werke, ed. E. Elster VII, p. 464.

[3]) Wenn man der Darlegung von Rud. Zenker (Zeitschr. f. vgl. Literaturgesch. N. F. VII, p. 244 ff.: „Heines achtes Traumbild und Burns' Jolly Beggars") Glauben schenkt, so muss man annehmen, dass Heine schon i. J. 1816 Robert Burns gekannt hat.

Die erste Beschäftigung Heines mit Byron, von der wir wissen, scheint noch in die für ihn so verhängnisvolle Zeit seiner Hamburger Lehrjahre zu fallen. Vielleicht ist Heine hier schon durch die Freifrau Elise von Hohenhausen, eine der vielen Byronschwärmerinnen jener Zeit, die später noch für Heines Verhältnis zu Byron entscheidend werden sollte, auf den Lord hingewiesen worden. Die Hohenhausen weilte nämlich im Sommer 1819 vorübergehend einige Zeit in Hamburg. Sie hatte im vorhergehenden Jahre eben eine Übersetzung des „Corsair" und einiger kleinerer Gedichte Byrons veröffentlicht und setzte auch auf dieser Reise ihre Byronstudien fort. Einen gleichgesinnten Freund der englischen zeitgenössischen Literatur lernte sie jetzt in dem Obergerichtsadvokaten Fr. Joh. Jacobsen in Altona kennen, durch den sie mit den meisten Werken Byrons bekannt wurde. Wie überschwenglich die beiden dem Lord huldigten, kann man noch aus einer Stelle des zwei Jahre später abgefassten Tagebuches Byrons ersehen, das den Titel "Detached Thoughts" führt. Hier erinnert sich Byron eines Briefes, den er 1819, in der Zeit, als seine Liebe zur Gräfin Guiccioli erwachte, in Ravenna von diesen beiden Verehrern erhielt, und der zu seiner nicht geringen Verwunderung die ebenso sonderbare als wohlgemeinte Aufforderung enthielt, er möge einmal einen Sommer in Holstein zubringen. Byron notiert[1]): "In the same month[2]), I received an invitation into *Holstein* from a Mr. Jacobsen (I think), of Hamburgh; also, by the same medium, a translation of Medora's song in the 'Corsair' by a Westphalian Baroness (*not* 'Thunderton-tronck')[3]), with some original verses of hers (very pretty and Klopstock-

[1]) Proth. V, p. 426.

[2]) August oder Juli 1819.

[3]) Kunigunde von Thundertoon-Tronck ist die Tochter des westfälischen Barons in Voltaires „Candide ou l'Optimisme".

ish), and a prose translation annexed to them, on the subject of my wife[1]):— as they concerned *her* more than me, I sent them to her together with Mr. Jacobsen's letter. It was odd enough to receive an invitation to pass the *summer* in *Holstein,* while in *Italy,* from people I never knew. The letter was addressed to Venice. Mr. Jacobsen talked to me of the 'wild roses growing in the Holstein summer': why then did the Cimbri and Teutones emigrate?" Obwohl der Plan nichts Verlockendes für Byron hatte, spricht er doch seine Freude darüber aus, dass er hier im Norden von "strangers and foreigners, attached to me by no tie but that of mind and rumour" mit offenen Armen empfangen werden sollte, während ihn seine Heimat und seine Familie mit der schwersten Acht belegt hatten.

Als Frucht der gemeinsamen Studien mit Frau von Hohenhausen widmete ihr Jacobsen im nächsten Jahre seine „Briefe an eine deutsche Edelfrau",[2]) jenes Buch, dem auch Goethe seine Kenntnisse von der neuesten englischen Literatur verdankte,[3]) und worin der Verfasser natürlich besonders eingehend auch Byron behandelte. Jacobsen hatte bei dem kostspieligen Unternehmen, das er in selbstloser Begeisterung für die Sache, aber ohne rechten Beruf dazu, auf eigene Kosten veranstaltete, beträchtliche Summen zugesetzt.[4]) Unter der geringen Zahl von Subskribenten finden sich auch aufgeführt der bekannte Bankier Salomon Heine und der

---

[1]) Elisens Übertragung von Byrons "Fare thee well".

[2]) Friedrich Johann Jacobsen, „Briefe an eine deutsche Edelfrau über die neuesten englischen Dichter, herausgegeben mit übersetzten Auszügen vorzüglicher Stellen aus ihren Gedichten usw." Altona 1820. Brief 34—37 handeln über Byron.

[3]) Goethe-Jahrbuch 1899, p. 13. Alois Brandl, „Goethes Verhältnis zu Byron".

[4]) (Dresdener) Abend-Zeitung 1822. 29. März (Nr. 76).

Wechselmäkler Henri Heine, ein anderer Onkel des Dichters. Wahrscheinlich wird es aber weniger literarisches Interesse, als vielmehr persönliche Bekanntschaft mit dem Verfasser gewesen sein, die den Bankier veranlasste, seine Hand aufzutun. Jedenfalls ist zu vermuten, dass Elise von Hohenhausen, die bei vielen Hamburger Grosskaufherren Zutritt fand, bereits auf dieser Reise, vielleicht durch Vermittlung von Jacobsen, in das Heinesche Haus eingeführt worden ist und dort schon den damals in seinem verfehlten Berufe unglücklichen jungen Kaufmann kennen gelernt hat. In diesem Falle könnte man annehmen, dass Heine seine in jener Zeit entstandene Übersetzung von Byrons "Fare thee well" auf Elisens Veranlassung oder im Wettstreite mit ihr verfasst habe, da diese ihre Übertragung desselben Gedichtes wenige Wochen vorher im „Abendblatt" hatte erscheinen lassen.

Nachdrücklicher wurde aber Heine erst auf den Lord hingewiesen, seitdem er im Herbst 1819 an der im Jahre vorher gestifteten Universität Bonn immatrikuliert war. Unter den Lehrern an der rheinischen Hochschule fesselte ihn keiner so sehr wie Aug. Wilh. Schlegel, zu dem er auch in ein persönliches Verhältnis trat.[1]) Wenn er auch später, wie er selbst sagt, seinen Schulmeister geprügelt hat, so huldigte er doch damals Schlegel noch rückhaltlos mit den dankbarsten Worten jugendlich hingebender Begeisterung, und wenn der gelehrige Schüler in einem seiner Sonette[2]) erwähnt, dass Schlegel „vom Themsestrand die Wundergaben" nahm, so sind diese Worte neben Shakespeare vielleicht auch auf Byron zu deuten. Für den Hauptvertreter der älteren Romantiker war offenbar Byron, den

[1]) Werner Hesse, Heine und Schlegel. Ein Kulturbild aus der ersten Zeit der Bonner Universität. Beilage zur Allg. Zeitung. 1880, Nr. 173—176.

[2]) II, p. 62.

er 1816 in Coppet bei Frau von Staël persönlich kennen gelernt hatte, der Gegenstand lebhaftester Bewunderung. Dem englischen Lord, der im romantischen Kostüm des Junkers Harold alle die Stätten besucht hatte, wo die Phantasie der Romantik so gern weilte, der von Sevilla, das in den Träumen der deutschen Romantiker eine grosse Rolle spielt, seine farbenglühenden, poetischen Episteln geschrieben hatte und der durch sein exklusives Dichterbewusstsein den romantischen Geniekultus in glänzender Weise bestätigte, diesem weltmännischen und aristokratischsten aller Dichter war bei unseren Romantikern ein sehr empfänglicher Boden bereitet. Schlegel, der Meister im Übersetzen aus dem Englischen, hielt Heine zur Übertragung Byronscher Gedichte an und hat jedenfalls in dem jungen Studenten auch den Ehrgeiz geweckt, ein deutscher Byron zu werden.

Während des nun folgenden kurzen Aufenthaltes in Göttingen hatte Heine wenig Musse für die Pflege seiner Dichtung, wie ihm denn dieses Wintersemester überhaupt wenig erspriesslich gewesen zu sein scheint. Um so engere Fühlung gewann er wieder mit dem literarischen Leben seiner Zeit, als er im Februar 1821 nach Berlin ging, wo es neben dem Varnhagenschen Kreise namentlich der Salon der Elise von Hohenhausen war, der ihn fesselte und mit einer grossen Anzahl von Schöngeistern bekannt machte. Frau von Hohenhausen hatte sich eben erst in Berlin niedergelassen, aber sehr schnell eine literarische Koterie ausgewählter Tagesschriftsteller und -schriftstellerinnen um sich versammelt, deren Seele sie selbst war, so dass der Zirkel zu einer rechten Pflanzstätte des überschwenglichen Byronkultus wurde. In ihrem gastfreien Hause stellte sich nun auch Heine regelmässig ein. Wir haben einen Bericht über das Treiben in diesen literarischen Gesellschaften von der Tochter der Veranstalterin, in dem

In ähnlichem Sinne wie Immermann spricht auch die Stimme, die sich in demselben Blatte bald darauf, am 7. Juni 1822, unter der noch nicht entzifferten Abbreviatur „Schm“ vernehmen liess.[1]) Aber auch dieser Rezensent beschränkt die damals wohl schon weitverbreitete Ansicht von der geheimen Verwandtschaft beider auf gewisse Grenzen. Er gibt zwar zu, dass ihre geistigen Physiognomien sich sehr ähnlich seien, fährt aber dann fort: „Bei dem jüngeren Deutschen blickt noch immer die deutsche Gutmütigkeit durch, und seine humoristische Ironie ist noch sehr entfernt von der eiskalten britischen Persiflage.“[2])

In derselben Zeitung erschienen damals auch Heines „Briefe aus Berlin“, in denen er das bunte Leben der literarischen und geselligen Kreise der Hauptstadt anziehend schildert, und wo er natürlich unter den Dichtergrössen des Tages auch Byrons einmal Erwähnung tut. In dem Briefe vom 7. Juni[3]) spricht er von dem damals verbreiteten Gerücht, dass der Lord seine Tagebücher in nächster Zeit selbst veröffentlichen werde und berichtet dann ziemlich kurz über die Diatribe gegen den Denunzianten Robert Southey.

In den folgenden Jahren äussert sich nun Heine fast gar nicht über Byron, obwohl gerade damals der tatkräftige Vorkämpfer für die Sache der Griechen die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf sich lenkte, und obwohl zahlreiche andere deutsche Dichter jetzt erst recht Fühlung mit ihm suchten. Wilhelm Müller, der ihm schon 1822 eine Charakteristik gewidmet hatte, wurde jetzt eigentlich erst zum Verkündiger von Byrons Ruhm in Deutschland; Wilhelm Waiblinger bewegte sich in seinen Dichtungen

[1]) Neuerdings ist hinter dieser Chiffre Schleiermacher vermutet worden. Julius Jessen: Hamb. Korresp., Lit.-Ztg. 13. 1901.

[2]) Strodtmann I, p. 205.

[3]) Erschienen 19. Juli. VII, 593 (Lesarten).

mit ausgesprochener Tendenz in Byrons Bahnen, Heine aber verliert kein Wort über die Sache, die Byron hier so heldenmütig vertrat. Den Grund dafür haben wir offenbar in dem seichten Enthusiasmus zu suchen, mit dem sich damals der deutsche Philhellenismus überall hervordrängte. Die flache und sich ins Unendliche ausbreitende Griechenliteratur, die damals bei uns aus dem Boden schoss,[1]) musste jeden ernster denkenden Mann abstossen und damit schliesslich auch den ganzen griechischen Freiheitskampf in Misskredit bringen. Von Heines Stellung zu der Griechenschwärmerei kann man sich ungefähr ein Bild machen, wenn man bedenkt, wie er sich etwa sieben Jahre später zu der polnischen Freiheitsbewegung verhielt. Damals dichtete er sein Lied von den beiden edlen polnischen Rittern „Krapülinski und Waschlapski",[2]) für deren Verspottung er einen Zug aus Byrons „Don Juan" entlehnte. Wie hier Byron den russischen Feldherrn Graf Suworoff und seinen Führer mit den Worten charakterisiert:

"They had but little baggage at their backs,
For there were but three shirts between the two" (D. J. VII, 43),

ganz ähnlich kennzeichnet Heine seine beiden Helden in der 8. Strophe seines Gedichts. So erklärt es sich, wenn unserem Dichter in all dem Lärm um den Griechenaufstand jetzt auch der tapfere Führer auf einige Zeit aus den Augen schwand.

Dass aber Heine dem englischen Dichter innerlich noch nicht entfremdet war, geht aus einem Briefe hervor, den er kurze Zeit, nachdem die Todesnachricht aus Missolunghi eingetroffen war, an seinen Freund Moser schreibt.[3]) In schmerzlicher Stimmung über die Trauerkunde

[1]) Robert Arnold, Der deutsche Philhellenismus. Euphorion 2. Ergänzungsheft, p. 71.

[2]) I, p. 353.

[3]) vom 25. Juni 1824.

klagt er hier um Byron als den einzigen geistesverwandten Menschen, mit dem er immer behaglich umgegangen sei „wie mit einem völlig gleichen Spiesskameraden". Tiefe Trauer und herzliche, wenn auch etwas mit tönenden Phrasen untermischte Anerkennung spricht auch der kürzlich bekannt gewordene Brief Heines vom 24. Mai 1824 an Rudolf Christiani aus[1]): „Während ich dieses schreibe, erfahre ich, dass mein Vetter,[2]) Lord Byron, zu Missolungi gestorben ist. So hat auch dieses grosse Herz aufgehört zu schlagen. Es war gross und ein Herz, kein kleines Eyerstöckchen von Gefühlen. Ja dieser Mann war gross, er hat im Schmerze grosse Welten entdeckt, er hat den miserabelen Menschen und ihren noch miserableren Göttern prometheisch getrotzt, und der Ruhm seines Namens [klingt wieder von] drang bis zu den Eisbergen Thules und bis in die brennenden Sandwüsten des Morgenlandes. Take him al in al, he was a man. Wir werden so bald nicht mehr seines Gleichen sehen. — Ich hatte überall Trauer ansagen lassen. Die englische Literatur steht jetzt nur noch auf zwey Augen — Scott und Moore. Unsere Literatur ist ganz und gar blind." —

Dass Heine, der sich damals in Göttingen befand, die Todesnachricht erst nach fünf Wochen erhielt, braucht uns

---

[1]) E. Elster, „Heine und Christiani". Deutsche Rundschau 27 (1901), Heft 9, p. 426 f.

[2]) Denselben Ausdruck gebraucht Heine auch in dem Briefe vom 27. Mai an Ludwig Robert, „der Todesfall meines Vetters zu Missolunghi hat mich tief betrübt". — Ich kann über die anmassende Bezeichnung, die sich Heine hier beilegt, nicht die Ansicht Emile Montéguts teilen, der (Henri Heine, Rev. des deux Mondes 15 mai 1884) sie durch die unbedingte Überlegenheit von Heines geschmeidigem, liebenswürdigem Talent über den starren Trübsinn Byrons zu rechtfertigen sucht. „Heine disait: ‚Byron et moi', mais nul, parmi les vrais juges en poésie, n'aurait osé s'autoriser de cette parole pour le taxer d'outrecuidance ou d'infatuation."

wohl nicht zu wundern; Goethe erfuhr sie auch nur einen Tag früher.

Man kann nicht verkennen, dass überall, wo Heine sich anerkennend über Byron äussert, es ihm hauptsächlich darauf ankommt, sich selbst dabei in den Vordergrund zu rücken. Diese Absicht wird vollends deutlich, wenn man einen Einblick in das geschäftsmännische Gebaren tut, mit dem Heine das für Byrons tragisches Geschick noch rege Interesse des Publikums offenbar hat ausnützen wollen, um seiner eigenen Volkstümlichkeit etwas nachzuhelfen. Wie sich nämlich aus einigen Briefen ermitteln lässt, wollte er gewaltsam eine Gegenüberstellung mit Byron herbeiführen. Er improvisierte daher folgendes. Er beauftragte Moses Moser, bald nach Byrons Tode in das „Literaturblatt" des „Morgenblattes" einen Artikel zu lancieren. der, an das Ereignis anknüpfend, offenbar Heine als den literarischen Erben und Nachfolger des Byronschen Ruhmes ausrufen sollte. Moser hat, wie es scheint, den Brief vernichtet, worin Heine den Antrag machte, aber dass dem in der Tat so war, geht noch aus Heines nächstem Briefe hervor, der vom 25. Juni datiert ist, und wo er schreibt: „Gleichgültig ist es mir, höchst gleichgültig, ob meine Poesien dem grossen und dem kleinen Haufen gefallen. Nicht gleichgültig ist es mir aber in diesem Augenblick, was man davon schreibt, und ich darf Dir Dein Versprechen in Hinsicht des „Morgenblattes" durchaus nicht erlassen. Robert besorgt gern den Aufsatz. Byron ist jetzt tot, und ein Wort über ihn ist jetzt passend. Vergiss es nicht, Du tust mir einen sehr grossen Gefallen; es ist auch das einzige belletristische Blatt, das hier gelesen wird.[1]) Der Todesfall Byrons hat mich übrigens sehr bewegt. Es war der einzige Mensch, mit dem ich mich verwandt fühlte,

[1]) Unter den Göttinger Studiengenossen Heines war namentlich Philipp Spitta für Byron begeistert.

und wir mögen uns wohl in manchen Dingen geglichen haben; scherze nur darüber soviel Du willst. Ich las ihn selten seit einigen Jahren; man geht lieber um mit Menschen, deren Charakter von dem unsrigen verschieden ist."

Obgleich Heine inzwischen (20. Juli) nochmals gemahnt hatte, hielt Moser sein Versprechen nicht. Trotzdem verliert Heine den Plan nicht aus dem Auge, und obwohl sich nun die Harzreise, der Besuch bei Goethe, die Arbeit an den Reisebildern u. a. m. dazwischen drängte, kommt er doch nach einem Vierteljahr nochmals auf seinen Wunsch zurück und schreibt am 25. Oktober: „...Auch fände ich es noch immer angemessen, ja jetzt mehr als je, dass Du Dich über Byron und Komp. vernehmen liessest."

Wie man sieht, rechnet es sich Heine jetzt noch hoch an, wenn er mit Byron in einem Atem genannt wird. Für ein intimes Verhältnis spricht auch noch die mit verstecktem Spott vorgetragene Bemerkung in der „Harzreise",[1]) wo er auf der Turmplatte des Brocken von zwei Damen in ein Gespräch über Byron gezogen wird. Hier glaubt er sich noch in das Verdammungsurteil der Welt über den Lord mit einbeziehen zu müssen und hält es daher für das ratsamste, der bigotten öffentlichen Meinung gegenüber seine Überzeugung zu verleugnen und selbst mit gegen Byrons „Gottlosigkeit, Lieblosigkeit, Treulosigkeit, und der Himmel weiss was noch mehr" zu eifern, während doch der unbefangene Leser leicht merkt, dass er mit diesen ironischen Worten nur eine Lanze für den Lord brechen möchte.

Trotzdem können wir in solchem Nachgeben zu Gunsten der öffentlichen Meinung allmählich schon ein laueres Verhalten und die herannahende Abwendung von Byron sich ankündigen sehen. Waren doch inzwischen schon genug Stimmen laut geworden, welche die Echtheit von Byrons

[1]) III, p. 57.

Poesien in Zweifel stellten. Willibald Alexis hatte eindringlich vor der Nachahmung Byrons gewarnt, Wilhelm Müller früher schon unzweideutig auf die theatralischen Neigungen des Lords zu epileptischen Krankheitsausbrüchen hingewiesen und betont, dass dieselben „empfänglichen Dispositionen durch ihren monströsen und kranken Einfluss gefährlich werden können", und dass „solchen Ausstellungen auch nicht immer zu trauen" sei.[1]) Der befreundete Karl Immermann, dessen gesundem Urteil Heine immer hohen Wert beimass, schrieb in der Besprechung des ersten Bandes der „Reisebilder" (Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 1827, Nr. 97, p. 767): „Man hat Heinen beim Beginn seiner dichterischen Laufbahn mit Byron vergleichen wollen. Diese Vergleichung scheint nicht zu passen, der Brite bringt mit ungeheuern Mitteln nur mässige poetische Effekte hervor, während Heine eine entschiedene Anlage zeigt, sich künstlerisch zu begrenzen und den Stoff gänzlich in die Form zu absorbieren. Der erstaunliche Beifall, den der Lord gefunden, hat wohl hauptsächlich in Dingen seinen Grund, die von dem ästhetischen Gesichtspunkte ziemlich fern liegen, seine verzweifelnde Selbstsucht schmeichelt dem Grundübel so vieler — die Zeit wird seine Poesien richten und auch diese Erscheinung, wie alles, an ihren rechten Ort stellen." Diese und ähnliche Hinweise mögen Heine zu seiner plötzlichen Absage bestimmt haben. In der im Herbst 1826 ausgearbeiteten dritten Abteilung der „Nordsee" sieht er in Byron nur noch einen der gefährlichsten Vertreter des äussersten Radikalismus, der mit allen bestehenden Formen am liebsten aufräumen möchte, der in der Beengung ihrer

[1]) Müllers Verhältnis zu Byron war ähnlich schwankend, wie dasjenige Heines, nur durchlief er die Phasen in entgegengesetzter Richtung. Vgl. Oskar F. Walzel, Zeitschr. f. österreich. Gymn. 1897 (48), p. 994.

Fesseln „die heiligsten Blumen des Lebens mit seinem melodischen Gifte beschädigt und sich wie ein wahnsinniger Harlekin den Dolch ins Herz stösst, um mit dem hervorströmenden schwarzen Blute Herren und Damen neckisch zu bespritzen“ (III, p. 116). Im Frühjahr 1827 scheint er dann erst noch das unumwundene Geständnis hinzugesetzt zu haben[1]): „Wahrlich, in diesem Augenblicke fühle ich sehr lebhaft, dass ich kein Nachbeter oder, besser gesagt, Nachfrevler Byrons bin, mein Blut ist nicht so spleenisch schwarz, meine Bitterkeit kömmt nur aus den Galläpfeln meiner Dinte.“ Schier unglaublich klingt es aber dann, wenn wir ihn von dem ehemaligen einzigen Geistesverwandten sagen hören: „Von allen grossen Schriftstellern ist Byron just derjenige, dessen Lektüre mich am unleidlichsten berührt.“

Kein Wunder, wenn sich diese Abneigung auch während der im Sommer 1827 unternommenen englischen Reise Heines bemerklich macht. Vom April bis zum August war es ihm vergönnt, England aus eigener Anschauung kennen zu lernen und den engen geistigen Beziehungen, die er schon seit langen Jahren über den Kanal unterhalten hatte, durch Erwerbung näherer Kenntnisse über die Eigenart des Insellandes eine festere Grundlage zu geben. Dort drüben erwartete er das öffentliche Leben im grossen Stil zu finden, wie man es in seiner Heimat so schmerzlich vermisste. Mit regem Eifer studierte er das Volksleben und das Parlamentstreiben. Aber mit der Bewunderung für das grossartige öffentliche Leben stellt sich bei ihm auch gleich der unverhohlene Abscheu vor dem *cant* und der schrecklichen Prosa der Welthauptstadt ein. Die Engherzigkeit

[1]) Diese Stelle findet sich noch nicht in dem der Buchausgabe vorausgehenden Abdruck eines Fragmentes der „Nordsee“ im „Mitternachtblatt“ vom 16. März 1827; vgl. III, p. 525 (Lesarten).

und Heuchelei des Krämervolkes, welches elf Jahre vorher seinen grössten Dichter aus dem Lande getrieben hatte, lernte auch Heine jetzt kennen, und er wurde nicht müde, das „perfide Albion“ mit den heftigsten Schmähungen zu überschütten. Jedenfalls wird ihm hier auch oft schon der Gedanke an sein eigenes künftiges Exil gekommen sein, das doch mit der Selbstverbannung Byrons viel Ähnlichkeit hatte,[1]) aber trotzdem tut er Byrons mit keinem Worte Erwähnung. Offenbar wollte er nach der oben erfolgten öffentlichen Lossagung den Schein der Inkonsequenz vermeiden. Erst als drei Jahre später ein anderer reisender Dichter das unehrliche Verhältnis der englischen Gesellschaft zu Byron mit scharfen Worten gekennzeichnet hatte, wagte es Heine, sich nochmals mit Byron zu identifizieren und die Worte, welche der Fürst von Pückler-Muskau[2]) dem Lord gewidmet hatte, auf sich zu beziehen, insofern auch er unter der Scheinheiligkeit und dem unfreien Geiste der heimischen Kritik litt. Er setzte vor die im selben Jahre vollendete Abteilung der Reisebilder, „Die Stadt Lucca“, als Motto die folgenden Worte Pücklers: „Lachen muss ich immer über die Engländer, die diesen ihren zweiten Dichter (denn nach Shakespeare gebührt gewiss ihm die Palme) so jämmerlich spiessbürgerlich beurteilen, weil er ihre Pedanterie verspottete, sich ihren Krähwinkelsitten nicht fügen, ihren kalten Aberglauben nicht teilen wollte, ihre Nüchternheit ihm ekelhaft war und er sich über ihren

[1]) Das politische Märtyrertum unserer Dichter gestattet, trotz grosser Unterschiede im einzelnen, doch immerhin einen Vergleich, und Heine mag das sehr wohl empfunden haben. In der Vorrede zu D. J. VII — VIII sagt Byron, dass er um des Gewissens willen geduldet habe, wie Sokrates und Jesus Christus. Auch Heine wandte ja später diesen Vergleich auf sich an. „Deutschland“ XIII (II, p. 457).

[2]) „Briefe eines Verstorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1828 und 1829.“ München 1830. I, p. 198.

Hochmut und ihre Heuchelei beklagte. Viele machen schon ein Kreuz, wenn sie nur von ihm sprechen, und selbst die Frauen, obgleich ihre Wangen von Enthusiasmus glühen, wenn sie ihn lesen, nehmen öffentlich heftig Partei gegen den heimlichen Liebling —."

Einen recht denkwürdigen Ausdruck hat Heines damalige Stimmung in einem Porträt gefunden, welches kurz nach seiner Rückkehr aus England Ludwig Grimm, der jüngere Bruder der beiden Sprachforscher, in Cassel anfertigte. In rechter Lordspose ist er hier dargestellt und er hat selbst einige sehr bezeichnende Verse daruntergesetzt. Wie Byron kommt er sich als ein unsteter, heimatloser Märtyrer vor, den eigener Trübsinn und die Acht der Gesellschaft in der Welt umhertreibt:

„Verdrossnen Sinn im kalten Herzen hegend,
Schau ich verdriesslich in die kalte Welt."[1])

Kopierte er so gelegentlich Byronsche Züge noch in seinem Äusseren, so wies er doch jede Behauptung einer literarischen Beeinflussung durch den Lord schroff von der Hand. Sein eigener Autorenstolz war zu stark schon durchgebrochen, so dass er es verschmähte, auf Kosten seiner Originalität mit Byron noch in eine Linie gerückt zu werden. In diesem Sinne spricht er sich einmal ziemlich ungehalten in den „Bädern von Lucca" (1829)[2]) aus, wo er mit einem eindringlichen Wort an seine Leser das „Lied von Byronscher Zerrissenheit" zurückweist, das ihm „schon seit zehn Jahren in allen Weisen vorgepfiffen und vorgezwitschert" worden sei, und wo er sich streng dagegen verwahrt, dass man in seinen Dichtungen nur einen neuen

[1]) Von einem ganz ähnlichen Zurschautragen der Zerrissenheit hören wir auch bei Byron gelegentlich seiner Modelliersitzung bei Thorwaldsen, wobei er sich eifrig bemühte, den weltschmerzlichen Gesichtszug mit darstellen zu lassen. Vgl. Elze, Lord Byron, p. 343.

[2]) III, p. 304.

literarischen Aufguss von Byrons Weltschmerz sehe.[1]) Mit dem Stolz des durch Zweifel an seiner Selbständigkeit gekränkten Dichters stösst er hier mächtig ins Horn und betont nachdrücklich, dass sein Dichtermärtyrertum kein anempfundenes Modespiel, sondern innerstes Erlebnis sei. Er sagt: „Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, dass die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, dass er ein prosaisches, weit abgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der grosse Weltriss, und eben deswegen weiss ich, dass die grossen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermärtyrertums würdig geachtet haben."

Seine frühere blinde Voreingenommenheit für Byron und die unbedenkliche Hingabe an seinen Einfluss war Heine jetzt unangenehm und er mochte sie wohl als eine Jugendsünde betrachten. Obwohl er sich aber bewusst war, oft mit dem Kalbe seines „Vetters" gepflügt zu haben, so sucht er sich hier doch zu rechtfertigen, indem er das als Ergebnis bewusster eigener Überzeugung hinstellt, was doch im Grunde, wie wir sehen werden, nur fremden Vorbildern nachempfunden war; indem er sich nun im Anschluss daran die Frage vorlegt, ob und wieweit es dem modernen Dichter überhaupt gestattet sei, den weltschmerzlichen Klagen um die seelische Zerrissenheit in seiner Poesie Raum zu geben, kommt er zu dem Schluss, dass diejenigen Dichter der neueren Zeit, die das Zeichen des

[1]) Bescheidener ist Börne dem Lord gegenüber gewesen. Indem er sich selbst ein gutes Stück von Byrons Genius abrückt, gesteht er: „Ich gäbe alle Freuden meines ganzen Lebens für ein Jahr von Byrons Schmerzen hin."

modernen Weltschmerzes nicht auf der Stirn tragen, ihre Ganzheit nur erlügen.[1]) Und dann greift er sich einen jener Ganzheitsdichter heraus, der ihm früher seine Byronsche Zerrissenheit vorgeworfen hatte, und verspottet dessen „erlogene Grünlichkeiten“ und „zarte Naturgefühle“, die ihm „wie frisches Heu entgegenduften“, mit wenigen, aber unbarmherzigen Worten. Indem er sich so mit Byron eins weiss in seinem Hass gegen alle Dichter, die angesichts des grossen Weltrisses ihrem quietistischen Ideale treu zu bleiben vermögen, fährt er fort: „Armer Byron! solches ruhige Geniessen war dir versagt! War dein Herz so verdorben, dass du die Natur nur sehen, ja sogar schildern, aber nicht von ihr beseligt werden konntest? Oder hat Bishy Shelley recht, wenn er sagt, du habest die Natur in ihrer keuschen Nacktheit belauscht und wurdest deshalb, wie Aktäon, von ihren Hunden zerrissen!“[2])

Noch neun Jahre später beschäftigte Heine bei der Beurteilung eines anderen Dichters dieselbe Frage wieder. Hatte er sich hier einen Poeten aufs Korn genommen, von dem er glaubte, dass er in selbstgenügsamer Einbildung dem Leser eine erlogene Harmonie vorspiegle, so spricht er in dem Aufsatz über „Shakespeares Mädchen und Frauen“,[3]) wo er endlich wieder einmal auf Byron zurückkommt, von einem in der entgegengesetzten Neigung übertreibenden Schriftsteller, der „im Kostüme des spleenigen Lords“ Byrons „Übersättigung und Lebenssattheit“ affektiere, von Alfred

---

[1]) Noch 1844 (III, p. 521) spricht er von dem „scharfen Schmerzjubel jener modernen Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr jakobinisch unerbittlich die Gefühle zerschneiden der Wahrheit wegen.“

[2]) Diese Stelle (Adonais, Strophe 31) bezieht sich vielmehr auf Shelley selbst; Byron ist in der vorhergehenden Strophe als der “Pilgrim of Eternity” gefeiert.

[3]) V, p. 483 f.

de Musset. Es ist sonderbar, dass Heine, obwohl sich oft dazu Gelegenheit bot, nie mit Musset in ein näheres Verhältnis getreten ist, noch sonderbarer aber ist diese Stelle, wo Heine doch von ihrem beiderseitigen geistigen Vater spricht. Das Urteil, welches er hier über den französischen Dichter fällt, ist man versucht, bis zu einem gewissen Grade auf ihn selbst anzuwenden. Er sagt von den jungen Leuten in Paris, die sich zur Zeit von Byrons grösstem Einfluss von seinen Netzen umgarnen liessen: „Die rosigsten Knäbchen, die gesundesten Gelbschnäbel behaupteten damals, ihre Genussfähigkeit sei erschöpft, sie erheuchelten eine greisenhafte Erkältung des Gemütes und gaben sich ein zerstörtes und gähnendes Aussehen.“ Musset sei zwar von dieser Verirrung zurückgekommen, aber er trage den Schaden davon: „seine Dichtungen enthalten jetzt statt der simulierten Zerstörnis die weit trostloseren Spuren eines wirklichen Verfalls seiner Leibes- und Seelenkräfte ..... Ach! dieser Schriftsteller erinnert mich an jene künstlichen Ruinen, die man in den Schlossgärten des achtzehnten Jahrhunderts zu erbauen pflegte, an jene Spielereien einer kindischen Laune, die aber im Laufe der Zeit unser wehmütigstes Mitleid in Anspruch nehmen, wenn sie in allem Ernste verwittern und vermodern und in wahrhafte Ruinen sich verwandeln.“[1])

---

[1]) Heine hatte dasselbe Bild, das er bezeichnender Weise erst von Byron übernommen hat, früher schon oft auf sich selbst angewendet. Wie Byron in den ‘Stanzas for Music’ (Col. III, p. 424) Str. 4 sagt, dass ihm die Freude nur noch sei

“as ivy-leaves around the *ruin'd turret* wreath,
All green and wildly fresh without, but *worn and grey* beneath”,

so sagt Heine ganz ähnlich in dem Sonett an Rousseau (II, p. 63), dass der Freund an ihm noch hänge,

„— — — — so wie sich schlingt
Der grüne Efeu um ein morsch Gemäuer“.

Die Übertreibung seiner Nachfrevler hat man oft Lord Byron entgelten lassen. Erst die Veröffentlichung seiner Tagebücher hat ihn in den Augen der Welt etwas rehabilitiert und die unverfälschte Echtheit seiner Poesie, die durch seine Nachahmer lange in Frage gestellt worden war, durch untrügliche Dokumente erwiesen. Als 1830 die leider verstümmelten Memoiren und Briefe erschienen, wurde die Aufmerksamkeit des Publikums noch einmal lebhaft für Byron in Anspruch genommen. Auffällig ist es aber, dass Heine, der vor neun Jahren in Berlin mit grösstem Interesse von der Ankündigung einer Memoirenpublikation gesprochen hatte, jetzt anscheinend gar keine Notiz davon nahm. Wenigstens lässt er sich nie darüber hören, wogegen doch z. B. Börne begeistert davon spricht.[1])

Während die meisten anderen deutschen Dichter, die je zu Byron in Beziehung gestanden hatten, dem früh verstorbenen Sänger in poetischen Nachrufen huldigten, sei es in tiefsinniger Symbolik, wie Goethe, oder in panegyrisch

---

Die Worte Byrons, als er in Italien unter den unkrautüberwucherten Trümmerfeldern verfallener Grösse wandelt (Ch. H. IV, 25):

"But my soul wanders; I demand it back
To meditate amongst decay, and stand
A ruin amidst ruins."

haben Heine jedenfalls vorgeschwebt, als er am 27. August 1828 von Livorno aus an Eduard von Schenk schrieb: „So eine abgebrochene Säule aus der Römerzeit, so ein zerbröckelter Langobardenturm, so ein verwittertes gotisches Pfeilerstück versteht mich recht gut. Bin ich doch selbst eine Ruine, die unter Ruinen wandelt. Gleich und gleich versteht sich schon."

[1]) Börne, der eben vorher den 1828/29 erschienenen Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller mit abfälligem Spotte „Wasser in Likörgläschen" genannt hatte, schreibt am 20. März 1831: „Ich habe Lord Byrons Denkwürdigkeiten von Thomas Moore zu lesen angefangen: das ist Glühwein für einen armen deutschen Reisenden, der auf der Lebensnachtstation zwischen Treuenbriezen und Kröppenstädt im schlecht verwahrten Postwagen ganz jämmerlich friert."

schwungvollen Gedichten, so war Heine lange Zeit stumm geblieben. Erst im Jahre 1844 veröffentlichte er in seinen „Neuen Gedichten“ eine „Romanze“,[1]) welche die Heimfahrt des in der Fremde gefallenen Dichters des "Childe Harold" von Hellas nach Albion zum Gegenstand der Darstellung macht. Bekanntlich hat der junge Graf Pietro Gamba, der Bruder der Geliebten Byrons, die Leiche des Lords auf der Brigg „Florida“ nach England geleitet, nachdem die Griechen sich vergebens um die Ehre bemüht hatten, dieselbe in ihrem Lande aufbewahren zu dürfen. An diese Überfahrt knüpft Heines „Romanze“ an. Der schwarz ausgeschlagene Orlog mit den vermummten Begleitern segelt lautlos durch die Fluten, von dem düsteren Grunde hebt sich allein das bleiche, entblösste Dichterantlitz ab, dessen blaue Augen noch zum Himmel aufschauen, während das geliebte Element aus der Meerestiefe seine Klagen heraufschickt. Obwohl aber dies alles mit wahrhaft dichterischer Phantasie erschaut ist, liegt doch die Vermutung nahe, dass es Heine hier weniger auf eine Byron zugedachte Ehrung ankam, als auf das prächtige, stimmungsvolle Motiv, das ihm die letzte Fahrt des toten Sängers bot.

Die Ursache von Heines kühler Ablehnung mag zum grossen Teil mit in dem Umstande liegen, dass in den nächsten Jahrzehnten, besonders seitdem in England der Rückschlag unter dem Byronverächter Carlyle eintrat, ein wahrer Aschenregen der Verachtung und Verleumdung auf Lord Byrons Andenken niederfiel, der seinen Ruhm auf lange Zeit völlig verdunkelt hat. Doch hatte Heine auch seine ganz persönlichen Gründe, und man muss wohl sagen, dass er in seinem Verhältnis zu Byron von einiger Unehrlichkeit nicht ganz freizusprechen ist. Wenn man

[1]) I, p. 268. Es ist zu vermuten, dass die Entstehung dieses Gedichtes noch in die zwanziger Jahre fällt, doch gibt es für die Datierung keinerlei Anhaltspunkte.

sich seines Verhältnisses zu Goethe und auch zu Shakespeare erinnert, das ja eingestandenermassen ebenfalls durch einen gewissen Neid getrübt wurde,[1]) so ist man leicht versucht, in seiner zweideutigen Beurteilung Byrons eine Parallele dazu zu erkennen.

Heine hat wenige seiner Jugendschwärmereien in reiferen Jahren beibehalten. An vorgefassten Neigungen für immer festzuhalten, war nicht seine starke Seite. Um so mehr muss uns wundern, dass sein Napoleonkultus so andauernden Bestand hatte. Man hat ihn in diesem Punkte gern mit Byron verglichen.

Wegen ihrer schillernden Haltung und Prinzipienlosigkeit in politischen Dingen sind sie beide sehr schwer zu beurteilen. Byron schrieb 1813 in sein Tagebuch: „Was aber meine Überzeugung anbetrifft, so meine ich, die Politik ist eine Überzeugung gar nicht wert", und auch Heine vertrat, als er sich über die Unausgeglichenheit seiner politischen Ansichten nicht mehr täuschen konnte, denselben Standpunkt, und sagte, er halte die Konsequenz für einen fortgesetzten Irrtum. Immerhin hat in Heines Auffassung von Napoleon stets die grenzenlose Verehrung präponderiert. Wenn ihn auch der Verstand fortwährend überzeugen musste, dass dieser ausgesprochene Vertreter des antidemokratischen Prinzips unmöglich mit seinen Forderungen übereinstimmte, so konnte er sich mit dem Herzen doch nie von ihm abwenden. Zuzeiten sprach er rückhaltlos aus, dass er Napoleons Handlungen vom Staatsstreich des 18. Brumaire an nicht mehr billigen könne (III, p. 273 f.) und ihn sogar bekämpfen müsste, wenn er

[1]) Vgl. V, p. 256 und III, p. 547 (Lesarten). Brief an Moser vom 25. Juni 1824: „Mit Shakespeare kann ich gar nicht behaglich umgehen, ich fühle nur zu sehr, dass ich nicht seinesgleichen bin; er ist der allgewaltige Minister, und ich bin ein blosser Hofrat, und es ist mir, als ob er mich jeden Augenblick absetzen könnte."

noch lebte (V, p. 40), aber immer wieder wurde er wie von einer geheimen Macht in den Bann dieses Heroen gezogen, den er als Knabe in Person gesehen hatte, und von dessen zauberhafter Erscheinung er sich seitdem nie wieder frei machen konnte. Eine grössere Vertiefung scheint seine Napoleonschwärmerei doch erst seit dem Sommer 1825 erfahren zu haben. Er weilte damals auf Norderney, vereinsamt, „wie Napoleon auf St. Helena", und berichtet, wie bei der Lektüre der panegyrischen Memoirenwerke von Napoleons letzten Vertrauten vor seinen Augen „das verschüttete Götterbild langsam ausgegraben" wurde (III, p. 113). In dem blinden Vertrauen auf die Echtheit der Offenbarungen, die der gestürzte Kaiser im Exil seinen Getreuen diktierte, liess er sich nie irre machen, und der Felsen von Helena galt ihm als ein Lehrstuhl der Geschichte, „von dessen Höhe die Zeitgenossen gerichtet und die spätesten Enkel belehrt" würden (III, p. 444). Unter dem irreführenden Eindruck dieser Lektüre hatte er sich ein strahlendes Idealbild von Napoleon geschaffen, das ihn als den Vertreter der Revolutionsidee erscheinen liess. Selbst nachdem Bonaparte, seiner göttlichen Sendung uneingedenk, den Völkern die Treue gebrochen und die Sache der Freiheit verraten hatte, galt er Heine noch immer „als ein durch Unglück gesühnter und durch Tod gereinigter Repräsentant der Revolution, als ein Sinnbild der siegenden Volksgewalt" (V, p. 87). Heine war nie im stande, diesen Widerspruch gewaltsam aufzuheben und damit über die zwiespältige Beurteilung hinauszukommen. Die Worte: „Meine Huldigung gilt nicht den Handlungen, sondern dem Genius des Mannes" (III, p. 273) können nicht als Entschuldigung gelten. Andererseits hatte er sogar die Neigung, wegen dieses doppelseitigen Verhältnisses zu Napoleon, das ihn immer zwischen Bewunderung und Missbilligung hin und her pendeln liess, die Teilnahme seiner

Leser anzusprechen. In den erhaltenen Brouillons zur „Reise von München nach Genua“ sagt er (III, p. 551—52 Lesarten): „Wenn du aber, lieber Leser, nicht diese Uneigennützigkeit in Anschlag bringen willst, so ehre wenigstens den Schmerz, den mein Gemüt empfindet, wenn ich einen Mann seiner Virtus und seines Genius wegen preise, obgleich er beides dazu angewendet, die Revolution mit all ihrer Herrlichkeit zu unterdrücken —.“

Auch Byron weist einmal, allerdings mit grösserem Recht, in einem offenen Wort über seinen Bonapartismus auf die Uneigennützigkeit seiner Beurteilung hin. Er schreibt 1819 in Venedig: "I have considered his character at different periods, in its strength and in its weakness — — I never flattered Napoleon on the throne, nor maligned him since his fall. I wrote what I think are the incredible antitheses of his character." (Bemerkung zu D. J. I, 2, mitgeteilt von Moore in seiner 17bändigen Ausgabe von 1832—33, Band XV, p. 111.)

Freilich scheint Heine eine andere Auffassung von Byrons Verhältnis zu Napoleon gehabt zu haben. Bei der Ankündigung des Scottschen „Napoleon“, jenes „in hungriger Geschwindigkeit, in bankrotter Begeisterung“ entstandenen Buches, das ihn später selbst arg getäuscht hat (vgl. III, p. 448), spricht er die Erwartung aus, dass der grosse Romancier und Tory in Bonaparte mehr den Antirevolutionär schildern würde, während ihn Byron viel mehr von der revolutionären Seite aufgefasst hätte, Byron, „der in seinem ganzen Streben den Gegensatz zu Scott bildete und statt, gleich diesem, den Untergang der alten Formen zu beklagen, sich sogar noch von denen, die noch stehen geblieben sind, verdriesslich beengt fühlt, sie mit revolutionärem Lachen und Zähnefletschen niederreissen möchte“ (III, p. 116). Dies ist der einzige Ausspruch Heines, der uns über seine Auffassung von Byrons Napoleonverehrung Aufschluss gibt.

Abgesehen davon, dass Heine sich hier zu einer ganz ungerechtfertigten Beurteilung des Lords hinreissen lässt, zeigt er, dass er über diesen Punkt in Byrons Leben noch wenig unterrichtet war.

Jedenfalls war Byron in seinen Sympathiebezeigungen für den Korsen gewissenhafter und von mehr Kritik geleitet. Seit den Tagen von Harrow war Napoleon für ihn der „Héros de Roman" gewesen (Tageb. 17. November 1813), aber er huldigte ihm nur, solange er auf den Spuren der römischen Cäsaren ging. Als Napoleon in der Stunde der tiefsten Erniedrigung vor seinem eigenen Blute schauderte, stürzte Byron sein "poor little pagod" erbarmungslos von seinem hohen Piedestal herab und gab seinem Abscheu in der „Ode an Napoleon" unverhohlenen Ausdruck. Heine scheint diese anonym erschienene Ode damals noch nicht gekannt zu haben.[1]) Wie schwer auch Byron der Abfall von seinem Idol wurde, zeigen die Worte des Tagebuches, die er noch am 8. April 1814 niederschrieb: "But I won't give him up even now, though all his admirers have, 'like the thanes, fallen from him'."

Byron bewunderte die ihm kongeniale Seite Napoleons, die ins Heroenhafte gesteigerte Macht des Ehrgeizes, während Heine ihn nur als das Werkzeug der demokratischen Idee verehrte. Immerhin mag neben dem Beispiel von Goethe, Hegel, Chamisso, Hauff, Grabbe, Zedlitz, Gaudy u. a. auch Byron den skrupellosen Napoleonkult Heines beiher mit bestärkt haben. Vielleicht ist es auch nicht undenkbar, dass die Stelle des "Childe Harold", wo der Junker die Walstatt von Waterloo betritt und den berühmten Schlachtenbericht einflicht (III, p. 17 ff.), den Dithyrambus angeregt hat, den Heine auf dem Schlachtfeld von Marengo anstimmt (III, p. 273),

[1]) Eine Übersetzung von E. von Hohenhausen erschien erst 1827 im 24. Bändchen der Zwickauer Byron-Ausgabe.

wo nun freilich ein strahlenderes Blatt in den Ruhmeskranz des Welteroberers eingeflochten worden war.

Mehr trifft die Übereinstimmung in der Antipathie gegen Napoleons Widersacher zu. Byron und Heine sahen nicht nur in ihrem Vaterlande die Menschenrechte in den Staub getreten, sondern blickten über die engeren Grenzen hinaus und erstrebten eine Freiheit im universellen Sinne. Freilich wurden sie dabei oft von ihrem Nationalgefühl arg im Stich gelassen, und streng national denkende Geister konnten leicht diese Bestrebungen als Ketzerei und Verrat an der Sache des Vaterlandes ansehen. Heine spricht von der „Fürsten-Emeute", die sich gegen Napoleon, den Mann des Volkes, zusammenrottete (V, p. 23), und Byron schreibt in rasender Wut (17. November 1813): "To be beat by men would be something; but by three stupid, legitimate-old-dynasty boobies of regular-bred sovereigns — O-hone-a-rie! — O-hone-a-rie!" (Proth. II, p. 324). Es ist bekannt, mit welchem grausamen Spott Wellington von den beiden Dichtern verfolgt wurde. Sogar ein französischer Kritiker konnte seine Verwunderung über Heines Kühnheit in den „Englischen Fragmenten" nicht zurückhalten und schrieb[1]): „Quant au mépris prodigué ici à lord Wellington, nous parlerions en France avec plus de dignité d'un ennemi, mais il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'un poète anglais, lord Byron, a tour-à-tour maudit et raillé avec tout aussi peu de respect que M. Heyne le héros de l'Angleterre." Wenn ihn Heine karikierte als „das dumme Gespenst, mit einer aschgrauen Seele in einem steifleinenen Körper, ein hölzernes Lächeln in dem frierenden Gesichte" (III, p. 492), so hatte er die Stelle im Auge, wo auch Byron einmal von Wellingtons "wooden look" spricht und die er an einer anderen Stelle auch einmal

[1]) Revue de Paris; April, Mai 1832.

zitiert hat.[1]) Interessant ist ein Vergleich ihrer Beurteilung des Fürsten Blücher, den sie beide persönlich kennen gelernt hatten. Der junge Heine konnte am 27. Oktober 1816 bei all seiner Sympathie für Napoleon noch seinem Freunde Sethe in heller Begeisterung schreiben: „Der homerisch göttliche herrliche Blücher war aber unlängst hier und ich habe das Glück gehabt in seiner Gesellschaft zu speisen bey Onkel; so ein Kerl macht Freude. —“ Dagegen notiert Byron im April 1816 folgendes in seinem Tagebuche über die Begegnung mit dem 72jährigen Helden: “I remember seeing *Blucher* in the London assemblies, and never saw anything of his age less venerable. With the voice and manners of a recruiting sergeant, he pretended the honours of a hero; — just as if a stone could be worshipped because a man had stumbled over it” (Moore III, p. 236).[2]) Natürlich wird auch der “intellectual eunuch” Castlereagh, der nach manchen anderen Kehlen 1822 auch seine abschnitt, als Reaktionär von reinstem Wasser, von beiden unermüdlich verspottet, und so liessen sich noch manche andere Beispiele der Übereinstimmung

[1]) Ähnlich hatte Heine früher schon von „Archenhölzern unmutigen Augen“ gesprochen (III, p. 98). Übrigens scheint der Ausdruck im Grunde auf Frau von Staël zurückzugehen, die Wellington einmal nennt: „ce héros de cuir avec un cœur de bois et un cerveau de papier-mâché!“ (Heine VII, p. 437). Vgl. R. M. Meyers Ausführung über das „épithète rare“. (Die deutsch. Litt. des 19. Jahrh. p. 138.

[2]) Byron stand im Zenith seines Ruhmes in der Londoner Gesellschaft, als Blücher im Sommer 1814, als Begleiter des Königs von Preussen, sich fünf Wochen lang in glänzendster Weise von dem englischen Volke huldigen liess. (Vgl. Proth. III, p. 93, Brief an Th. Moore). Die gute Schilderung des begeisterten Taumels von ganz London, die Varnhagen in seinem „Leben des Fürsten Blücher“ (2. Auflage, Berlin 1845, p. 386 ff.) gibt, las Heine gerade während seines Londoner Aufenthaltes. Der Brief vom 1. Mai 1827, in dem er Varnhagen seine Anerkennung zollt, zeigt übrigens, dass sich sein Urteil über Blücher unterdessen gründlich verschoben hatte.

ihrer politischen Antipathien aufführen. Wie weit man es hier mit bewusster Übernahme zu tun hat, und wie weit der Zufall im Spiele ist, lässt sich schwer sagen.

Sicher ist, dass sich das Schicksal in dem Leben unserer beiden Dichter in vielen Punkten wiederholt hat, ohne dass es Heine, der doch die offenkundige Neigung hatte, dem Lord manches nachzuerleben, zum Bewusstsein gekommen wäre.

Beiden ist eigentlich keines ihrer zahlreichen Verhältnisse zu den Frauen zum vollen Glück ausgeschlagen, oder wenigstens sind sie erst recht spät der veredelnden Einwirkung der Frauenliebe teilhaftig geworden. Dass sie sich aber auch noch in später Zeit in ihren Ansichten über die Liebe nahe kamen, lehrt der Vergleich der bekannten 27. Strophe des Kaput XIX in „Atta Troll“ (II, p. 397) mit D. J. IX, 73:

“— — — — — — love is vanity,
Except where 't is a mere insanity.”

In der Offenheit ihrer Erotika geben sie sich nichts nach. Solche kühne Geständnisse, wie sie Byron z. B. in D. J. XII, 17 macht, finden bei Heine ihre volle Entsprechung (vgl. II, p. 13, Nr. 24). Immerhin mag die Entschuldigung, die Heine nach dem Muster von Byrons Versicherung: “I am not a Joseph, nor a Scipio, but I can safely affirm that I never in my life seduced a woman” (1821) in Nr. 65 des 1. Buchs der Nachlese (II, p. 39) vorbringt, zu Recht bestehen. In einem schwesterlichen Verhältnis hat sich bei ihnen die Liebe am reinsten offenbart. Mrs. Augusta Leigh, die ihrem von Westminster Abbey ausgeschlossenen Halbbruder nach seinem Tode ein rührendes Denkmal errichtete, und Frau Charlotte Embden, die ihrem Bruder bis zu ihrem vor zwei Jahren erfolgten Tode ein inniges Verständnis und liebevolles Andenken bewahrte, mögen sich in manchen Punkten geglichen haben. Auch der

rührenden Mutterliebe unserer beiden Dichter müssen wir hier gedenken. Von Lady Byron, in deren Porträt übrigens nach den neuesten Veröffentlichungen manche von den Biographen fälschlich hineingetragene, unfreundliche Züge wegzuretuschieren sind, sagte der Lord nach ihrem unerwarteten Tode: „Ach, ich hatte nur eine Freundin auf der Welt, und sie ist tot!“, und auch Betty Heine tritt uns als liebenswürdige Erscheinung in den Sonetten entgegen, die ihr dankbarer Sohn ihr gewidmet hat. Vielleicht hängt ihre Hochachtung vor der Mutter mit einem gewissen Stolz auf ihre Herkunft zusammen. Wie Lady Byron mit dem schottischen Königshause der Stuarts verwandt war, so spukte bekanntlich auch in Heines Familie auf seiten der mütterlichen Vorfahren der vermeintliche Adel der von Geldern und gab seinem Ahnenstolz einen, wenn auch nur irrtümlich begründeten Rückhalt.

Beide waren wenig pietätvoll gegen die Stätten ihrer Bildung, und wie Heine die alma mater Gottinga sehr oft zur Zielscheibe seines Spottes gemacht hat, so hat auch Byron seiner „injusta noverca“ Cambridge in seinen Gedichten oft schlimm mitgespielt. Der bekannte, zahme Bär, den er 1807 mit ins Kolleg brachte, damit er sich auf eine Lektorstelle vorbereite, könnte zu einem Vergleich mit manchen ähnlichen unzarten Studentenstreichen Heines Anlass geben.

In Geldsachen ist ihnen der Vorwurf einer gewissen Leichtsinnigkeit nicht zu ersparen. Die von seinem Onkel zum Zweck einer Erholungsreise ausgesetzten Summen, die Heine in Norderney verspielte, und der in London missbrauchte Kredit des Millionärs zeigen, dass es Heine nicht schwer fiel, sich einige lordhafte Manieren anzugewöhnen, obwohl ja die äussere Lebensstellung des Deutschen unendlich weit hinter der Lord Byrons zurückblieb. Man bedenke, dass die 1674 Verse des 4. Gesanges der Pilgerfahrt

Byron ein Honorar von 2500 £ (= 50000 Mk.) einbrachten, während Campe für das „Buch der Lieder“ die einmalige Zahlung von 50 Louisdor (= 750 Mk.) leistete. Da sich beide Dichter oft in Geldverlegenheit befanden, haben sie die Mildtätigkeit schätzen gelernt und sie selbst ausgeübt, so oft sie dazu in der Lage waren. Byron schrieb am 26. Januar 1821 in sein Tagebuch: „Auf dem Heimwege einen alten Mann getroffen — Almosen — mir für einen Schilling Gotteslohn erkauft. Ja, wenn er käuflich ist, dann habe ich meinen Mitmenschen schon mehr geschenkt, als ich jetzt besitze“ (Moore V, p. 86). Und auch Heine gab, wie er selbst sagte, in diesem Sinne gern ab und zu einmal seine Visitenkarte beim lieben Herrgott ab.

Byron und Heine haben ihr Leben mit fast ununterbrochenen Reisen zugebracht. Auch bei dieser ganz auffälligen Ähnlichkeit hatte der Zufall seine Hand im Spiel. Durch eine legendarische Familientradition wurde bei beiden Dichtern schon in frühester Jugend die Reiselust geweckt. Byrons Grossvater, der Admiral John Byron (1723—86) und Heines Grossonkel, der verwegene Abenteurer Simon van Geldern (1720—74), die beide zu den berüchtigten Cagliostro-Naturen und Glücksrittern des 18. Jahrhunderts gehörten, hatten Reisetagebücher geschrieben, die als ehrwürdige Hinterlassenschaft im Familienbesitz sorgsam aufbewahrt und von ihren Enkeln mit Eifer studiert wurden.[1]) Eine ausgesprochene Vorliebe für die Lektüre von Reisewerken mag sich von dieser Familien-Überlieferung bei den beiden künftigen Reiseschriftstellern herschreiben.

---

[1]) Der Foul-weather Jack, wie der Admiral genannt wurde, unternahm eine Erdumseglung, und auch der unter dem Namen „Der Morgenländer“ in der Heineschen Familie viel genannte S. van Geldern hatte sich in dem noch erhaltenen Reisetagebuche eine seltsame Weltkarte für seine Reisepläne entworfen. Vgl. D. J. II, 137 und “Epistle toAugusta”(Col. IV, p. 57) v. 15 f.; Heine, Memoiren VII, p. 474 ff.

Unsere beiden Dichter bezeichnen in der Entwicklung der poetischen Reisebeschreibung einen wichtigen Wendepunkt. Der damals allgemein erwachende Stoffhunger und die aufsteigende Entwicklung der objektiv darstellenden geographischen Reiseschilderung, um welche bei uns namentlich Georg Forster und Alexander von Humboldt grosse Verdienste haben,[1]) förderten die Entwicklung dieses Literaturzweiges gewaltig. Freilich wurden dabei auch die gestellten Forderungen gänzlich geändert, denn die Darstellung der rein sinnlichen Naturbeobachtung gewann allmählich für den Leser einen so grossen Reiz, dass das im Sterneschen Sinne „sentimentale" Erlebnis, die Zergliederung der zarten, mitunter aber auch recht langweiligen Gefühle zur Nebensache wurde, während der detaillierte Bericht über den Reiseweg, der früher nur in einigen Stationen beiläufig angedeutet zu werden pflegte, zum Hauptgegenstande des Interesses wurde. An die Stelle der faden Reisewagenbeobachtungen und Hotelabenteuer musste jetzt die Schilderung der geschauten Wirklichkeit treten.

Nur der einzige M. A. von Thümmel, der in den Jahren 1791—1805, nachdem die Hochflut der Sterneschen Nachahmungen sich verlaufen hatte, nochmals einen hypochondrischen Reisenden aussandte, kann in gewissem Grade als Vorbild Heines angesprochen werden, da er es war, welcher zum ersten Male die für Heine so bezeichnende Mischung von kaustischer Schärfe, witzelnder Behandlung der ernstesten Gegenstände, wie sie in Voltaires „Candide" uns entgegentritt, mit der Gefühlsseligkeit Sternes an-

[1]) K. O. Oertel, Die Naturschilderung bei den deutschen geographischen Reisebeschreibern des 18. Jahrh., Leipzig, Diss. 1898, und Bernh. Richter, Die Entwicklung der Naturschilderung in den deutschen geographischen Reisebeschreibungen, Euphorion, fünftes Ergänzungsheft.

wandte, und der statt der mattherzigen Schwärmerei einen modernen, weltmännischen Ton fand.

Der Fortschritt, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Reiseliteratur gemacht wurde, lag in der sinnlichen Darstellung von Gegenwart und Wirklichkeit, in dem lebhaften, romantischen Naturgefühl, das sich im weiteren Verlauf immer mehr an die exotische Farbenpracht ferner Länder hielt, in der unmittelbaren Wiedergabe von Landschaftseindrücken, deren bezaubernde Wirkung möglichst an Ort und Stelle gleich kopiert sein musste, so dass man der nachzitternden Gefühlserregung noch die Autopsie des geschilderten Gegenstandes anmerkte, ferner in der Aktualität und Hervorkehrung zeitbewegender Tendenzen, z. B. der weltschmerzlichen Klagen über die Fortschritte der Reaktion, und schliesslich in der geschichtlichen Vertiefung der Naturbetrachtung. Der poetischen Landschaftsmalerei wurden jetzt ganz andere Ziele gesteckt, insofern man tatsächlich auf die Wechselwirkung zwischen Dichter und Natur achtete. Byron sagte: "I cannot write but on the spot," und in der Tat zeigen sich seine Gedanken überall von der Naturbetrachtung befruchtet. Der Stimmungsreflex der Landschaft reizt seine Seele zu immer neuen Offenbarungen, so dass seine Dichtung wirklich in das Kolorit der betreffenden Landschaft eingetaucht erscheint.

Wenn es nun auch, schon wegen der durchaus abweichenden Form der Heineschen Reisebilder, scheint, als ob Heine seine eigenen von Byron unabhängigen Wege ginge, so kann man doch nicht leugnen, dass er in allen den oben erwähnten Punkten, die bei dem Lord auffällig stark ausgeprägt waren, sich mit Byron sehr wohl vergleichen lässt. Freilich ist von einer Nachahmung Heines kaum zu sprechen. Während andere Dichter jener Zeit, wie der jetzt vergessene Georg von Blankensee, oder der kunst-

freundliche Dilettant und Byron-Übersetzer G. A. E. von Nostitz-Jaenkendorf aus der Lausitz Byron nur sklavisch zu kopieren vermochten, blieb Heine weit selbständiger, und seine originelle Begabung zeigt sich selbst dem ebenfalls in der Lausitz ansässigen Fürsten Pückler-Muskau gegenüber, dem die Nachahmung Byrons vielleicht noch am besten gelang, und den Heine auch sehr geschätzt hat, im besten Lichte.[1]) Heine verstand es eben, durch eine Vermengung der älteren und jüngeren Tradition seinen Reisebildern den Anschein völliger Originalität zu geben. Er verband mit grossem Geschick die Vorzüge der Reiseschilderung alten Stils mit ihren romanhaften Elementen und die neuen, mehr lyrischen Reize, die er Byron abgelauscht hatte, und durch diesen seltsamen Wechsel von ernst vorgetragenen Gedanken, die durch ihre Grösse und Bedeutsamkeit an das Pathos und den Weltschmerz der „Pilgerfahrt" erinnern, mit den meist recht skurrilen Possen seiner komischen Gestalten gelang es ihm, mit so durchschlagendem Erfolg einen ganz neuen Literaturzweig zu schaffen.

Der in Deutschland durch Heine begründete Aufschwung der Reiseliteratur wurde in der Folgezeit von grosser Bedeutung für die Entwicklung des Feuilletons. Wie es bei dem fortwährenden Wechsel im Beobachtungsfelde des Auges natürlich ist, reihen sich die momentan auftretenden und verschwindenden, sinnlichen Eindrücke in der Reiseschilderung in bunter Fülle aneinander, und so entwickelte sich, indem man allmählich die Formlosigkeit und Zerstreutheit der Betrachtungen und Einfälle zum Prinzip machte, bei dem „Jungen Deutschland" die Blüte des Feuilletons.

---

[1]) Heine schrieb ihm 1854 in einem Zueignungsbriefe: „Ja, Reisende waren wir beide auf diesem Erdball, das war unsre irdische Spezialität" (VI, p. 132).

Die völlige Ermangelung alles Kompositionstalentes und aller künstlerischen Energie, das Gefallen am Fragmentarischen und Skizzenhaften war ein Erbteil Byrons, das dem „Jungen Deutschland“ durch die Hand Heinrich Heines übermittelt wurde.

Byron macht gar kein Hehl daraus, das planlose Spiel seiner Launen sich zum Grundsatz gemacht zu haben. Vom „Don Juan“ sagt er (IV, 5):

> “But the fact is that I have nothing plann'd,
> Unless it were to be a moment merry.” —

Genau so leugnet Heine, mit bestimmter planmässiger Absicht an die Konzeption des „Atta Troll“ herangetreten zu sein:

> „Phantastisch
> Zwecklos ist mein Lied, ja zwecklos
> Wie der Schöpfer samt der Schöpfung.“ —

In dem Stoffkreise ihrer Reiseschilderungen berühren sich Byron und Heine wenig. Der Lord hatte eine besondere Vorliebe für die Mittelmeerländer, während Heine seine Reise-Eindrücke grösstenteils im Norden Europas gesammelt hat. Die norddeutsche Tiefebene, Westfalen, der Harz, die Nordsee, Holland, Polen, England, die Bretagne und die Normandie, daneben freilich auch Oberitalien und die Pyrenäen waren Heines Studiengebiete. Die Rheinromantik haben beide genossen. Ehrenbreitstein, der Drachenfels und andere Perlen der Rheinufer verfehlten ihren Eindruck auf den Lord nicht, als dieser 1816 dort weilte, und Heine wird sich gewiss in Bonn und Godesberg an den herrlichen Stanzen des dritten Canto der Pilgerfahrt besonders erbaut haben. Freilich war der Loreleyfelsen noch nicht von der Sage umwoben, die ja damals, obwohl schon seit 14 Jahren von Cl. Brentano erfunden, noch ein stilles literarisches Dasein führte, und bekanntlich erst

sieben Jahre später von Heine aus ihrem Schlummer erweckt wurde, um frisch und lebendig, wie eine alte Volkssage, ins Leben zu treten. Mehr als in der Schilderung der Alpenlandschaften lassen sich unsere Dichter hinsichtlich ihrer italienischen Reise-Eindrücke vergleichen. Zu der grossen Zahl von Reisenden, die seit nahezu anderthalb Jahrhunderten Italien um seiner Kunstschätze willen aufgesucht haben, gehören beide nicht. Immermann berichtet 1830 über Heines italienische Reisebriefe: „Wenn die früheren Reisenden das Land Italien teils durch die Naturbrille, teils durch die Kunstbrille, teils durch die schwärmerische Brille angesehen haben, so betrachtete es Heine zuerst mit dem innigen Blick des Mitleids.“ Aber auch Byron hatte sich schon in Italien allen antiquarischen Interessen abhold gezeigt. Sein Stolz beschränkte sich darauf, mitten unter dem Volke gelebt und an seinen Hoffnungen und Befürchtungen teilgenommen zu haben. Er schreibt am 21. Februar 1820 an Murray: "I have lived among the natives, and in parts of the country where Englishmen never resided before. — I have lived in their houses and in the heart of their families" (Proth. IV, p. 407). Dagegen verachtete er seine Landsleute, die sich nur um die Salons und Museen Italiens kümmerten, ebenso wie Heine empört ist über die „elegante Völkerwanderung“ von „zivilisierten Barbaren“, wie er die Züge reisender Engländer nennt (III, p. 270).

Byron und Heine haben viel zu dem Aufkommen der Amerikasehnsucht beigetragen, die bald danach auch unter dem von Heine geschaffenen (III, p. 494) und durch E. Willkomm besonders bekannt gewordenen Schlagworte „Europamüdigkeit“,[1]) namentlich durch die Weltschmerz-

[1]) Vgl. den angeführten Aufsatz von R. M. Meyer über das Alter einiger Schlagworte, Nr. 62, p. 492.

dichter,[1]) zur Bedeutung einer allgemeinen Zeitkrankheit erhoben wurde, und in der das sehnsüchtige Schweifen der Romantiker nach der idealen, blauen Ferne eine zeitgemässe Fortsetzung fand. Byron hatte längere Zeit vor seinem Tode schon transatlantische Ansiedlungspläne. Er träumte davon, als "one freeman more, America, to thee" (Col. IV, p. 198) in der neuen Welt mit der Gräfin Guiccioli und seiner natürlichen Tochter ein idyllisches Pflanzerleben zu führen. Bei seinen Beziehungen zu dem Lande der Zukunft hatte er das Gefühl "as if talking with posterity from the other side of the Styx" (Moore 1832, V, p. 200).[2]) Heine hat ebenfalls zeitweilig lebhafte Sympathien für das neue Land der Verheissung geäussert. Der morsche Boden Europas erschien ihm gegenüber dem von allen alten Scherben der Kultur und Tradition freien Lande als ein „Kirchhof der Romantik" (I, p. 371).[3]) Aber zu ihrem Glück blieben sie davor bewahrt, die grosse Zahl der enttäuschten Auswanderer zu vermehren. Ihre Phantasie blieb in dieser Beziehung vor dem Konflikt mit der Wirklichkeit verschont. Es ist merkwürdig, dass beide in ihren letzten Gedichten, wo sie fast zum ersten Male eine reife und abgerundete Form für einen künstlerisch einheitlichen Plan fanden, mit jugendlich frischer Einbildungskraft sich noch

[1]) Auch Giacomo Leopardi singt 1824 von dem ersehnten, glücklicheren Dasein in Kaliforniens weiten Wäldern:

„Tal fra le vaste *californie selve*
Nasce beata prole, a cui non sugge
Pallida cura il petto, a cui le membra
Fera tabe non dorma —" (Inno ai patriarchi v. 104 ff.).

[2]) H. Kraeger, Lord Byrons Beziehungen zu Amerika. Wissenschaftliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1897. Nr. 58—62.

[3]) J. Minor, Gött. gel. Anz. 1896, p. 662 ff., als wichtige Ergänzung zu Julius Goebel, „Amerika in der deutschen Dichtung". (Forsch. zur deutsch. Philol., Festgabe für Rud. Hildebrand. Leipzig 1894.)

ein Wunderland vorzaubern konnten, worin sich ihre frühen Wünsche und Träume zu buntfarbigen Bildern von höchstem Reize verdichteten. Byron erzählt in seinem letzten Epyllion „Die Insel", das uns nach der blutigen Satire des „Don Juan" kurz vor seinem Tode noch einen freundlichen Ausblick gestattet, von einem in paradiesischer Schönheit prangenden Eiland der Südsee, und Heine lässt sich in dem Gedicht „Bimini" von seiner Phantasie nach der Insel seiner Sehnsucht entführen, um dort die erhoffte Verjüngung zu finden, freilich ohne sich darüber zu täuschen, dass nur das Wasser des Lethe uns wahrhaft verjüngen kann.

II. Heine als Übersetzer Byrons.

Für das grosse Interesse, welches der junge Heine der Byronschen Lyrik entgegenbrachte, spricht der Umstand, dass er schon sehr zeitig bestrebt war, sie sich geistig zu eigen zu machen. Dabei begnügte er sich aber nicht mit dem Genuss derselben in der fremden Sprache, sondern wollte, da er damals eine seelische Verwandtschaft mit dem Lord ahnte, dessen Gedichte seinem innersten Empfinden noch ganz besonders nahe bringen, indem er sie z. T. in die eigene Sprache übertrug.

Wenn sich auch die Forderung, die Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff an eine gute Übersetzung stellt, dass der Geist des Dichters über uns kommen und mit unseren Worten reden müsse, nicht gerade an Heine zu erfüllen scheint, so hat er doch offenbar durch peinliche Gewissenhaftigkeit ersetzt, was ihm momentane Eingebung versagte. Man muss sich denken, dass diese Übertragungen noch viel mehr das Resultat immer wieder nachprüfender Kritik sind, als wir es sonst schon von seinen Gedichten wissen. Jedenfalls war aber bei Heine die eine Hauptbedingung zur verständnisvollen Übersetzerarbeit erfüllt, dass der nachschaffende Dichter durch ein inneres verwandtschaftliches Verhältnis sich ganz und gar in die Gemütswelt seines Originals einzufühlen vermag, und dass ihn durch eigene, ähnliche seelische Erlebnisse der Gefühlsgehalt der Vorlage besonders sympathisch anspreche, und insofern wird man auch an Heines Byron-Übersetzungen von vornherein mit grossen Erwartungen herantreten können.

Die Datierung seiner Übersetzungen gibt uns Heine selbst an die Hand. In der Gedichtsammlung von 1822 sagt er in einer vom 20. November 1821 datierten Anmerkung[1]): „Die Übersetzung der ersten Szene aus „Manfred“ und des „Gut Nacht“ aus Childe Harold entstand erst voriges Jahr. — Die Lieder „Lebewohl“ und „An Inez“ sind weit früher, und zwar in unreifer, fehlerhafter Form übersetzt, und wurden aus bloss zufälligen Gründen hier abgedruckt.“

Danach könnte man wohl, zumal wenn man die oben (p. 6) angeführte Vermutung berücksichtigt, die Übertragungen von "Fare thee well" und "To Inez" noch vor die Bonner Studentenjahre setzen, so dass sie als Erzeugnisse der letzten Hamburger Zeit anzusehen sind. Hier in der „Stadt des Rauchfleisches und der Pfeffersäcke“, wo Heine oft missmutige und verärgerte Stimmungen durchgemacht haben mag, wird er schon manchmal in Byrons seelenverwandten Dichtungen Trost und Rat gesucht haben. Die Missachtung, mit der man ihm hier wegen seiner kaufmännischen Untauglichkeit und seiner gewissenlosen Geschäftsführung begegnete, die Teilnahmlosigkeit der banausischen Verwandten an seinen poetischen Neigungen und vor allem der Umstand, dass auch Amalie nicht das geringste Verständnis für ihn hatte oder haben mochte, können sein Augenmerk auf das Gedicht des Lords gelenkt haben, wo dieser ein ganz ähnliches Geschick beklagt. Wie es in dem "Fare thee well" von Byrons geschiedener Gattin heisst:

> "All my faults perchance thou knowest,
> All my madness none can know" (Col. III, p. 539),

so ungefähr mochte auch die Tochter des angesehenen Bankiers über ihren jungen, aussichtslosen Vetter geurteilt

[1]) I, p. 515 (Lesarten).

haben. Als nun vollends im Herbst 1819 Heine die Stadt verlassen sollte, in der ihm der Aufenthalt so verleidet war, hat er sich wohl gern in die Rolle des verstossenen Lords hineingeträumt und der Geliebten zum letzten Male mit der ganzen Emphase Byronscher Verzweiflung ihre unerbittliche Kälte und seine unverdienten Leiden vorgehalten. Auch die Wahl des anderen Gedichtes, jener düsteren Klage „An Inez", weist auf seine damalige Stimmung hin.

Nach seiner Übersiedlung an die rheinische Universität wurde Heine sehr bald in den Bannkreis der älteren Romantiker gezogen, in deren Sinne auch zu seinem ganzen späteren Schaffen jetzt das Fundament gelegt wurde. Eigene, aus kräftigem Schöpfertriebe hervorgegangene Werke von dauerndem Wert hatten diese Männer wenig aufzuweisen, um so mehr schulden wir ihnen aber für unschätzbare Anregungen zu neuem Schaffen und für die bedeutende Bereicherung durch Einfuhr fremden literarischen Gutes. Die Fähigkeit, sich fremdes Eigentum zu erobern, sich in feinsinnigster und geschmeidigster Weise in fremde Dichtungen einzufühlen und fremdes Seelenleben sich anzuempfinden, besass die Zeit der Romantik, wie keine andere Periode unserer Literatur. Ihr vornehmster Gedanke war, die deutsche Sprache zum Gefäss der Weltliteratur zu machen. Heine wurde nun von dem Führer der Romantiker selbst in die grossen „Faktoreien" eingeführt, worin die unermesslichen geistigen Schätze angehäuft waren, und wir müssen ihn uns als eifrigen Teilnehmer an diesen Bestrebungen denken, wenn wir ihn bei seiner Übersetzertätigkeit aufsuchen wollen. Der persönliche Verkehr im Hause des Professors, der Heine damals noch als unantastbare Autorität galt, und die ungewöhnlich rege Teilnahme, mit der Schlegel die Arbeiten des jungen Studenten förderte, müssen ihn mächtig angespornt haben. Im Sommersemester 1820 hörte Heine bei ihm eine Vorlesung über „Metrik, Prosodie

und Deklamation“,[1]) von deren feinsinnigem Inhalt man sich im Hinblick auf die früheren Berliner Vorlesungen Schlegels[2]) eine Vorstellung machen kann. Auf die metrischen Schwierigkeiten wies Schlegel auch besonders hin, als er Heine zur Übersetzung der Elfenchöre aus „Manfred“ anregte. Jedenfalls hat sich Heine eine Zeitlang mit dem Plane eines grösseren Übersetzungsunternehmens getragen, das sich auch noch auf andere englische Dichter erstrecken sollte. Schreibt er doch noch 1821 in dem Nachwort zu seinen Übersetzungen, dass dies nur Proben sein sollen, wie er „einige englische Dichter ins Deutsche zu übertragen gedenke“. Er ist aber dann von dem Plane zurückgekommen, da bald die eigene Produktion zu stark hervorbrach, so dass wir leider nur ein ziemlich beschränktes Beobachtungsmaterial zur Verfügung haben, wenn wir ihn als Übersetzer kennen lernen wollen. Er beschränkte sich jetzt auf Byronsche Gedichte, und erst viel später, im Jahre 1838, hat er noch einmal grössere Partien aus dem Englischen übertragen. Die Schrift „Über Shakespeares Mädchen und Frauen“ enthält als Proben zum Text etwa 300 von Heine selbständig übersetzte Verse des Shakespeare, die er hier einfügte, weil ihn die Schlegel-Baudissinsche Übersetzung nicht mehr befriedigte.

Im Grunde waren auch schon die Byron-Übersetzungen, obwohl Heine damals noch ganz mit Schlegelschen Anregungen zu arbeiten scheint, im Widerspruch mit Schlegels Ansichten entstanden. Die Akribie, mit welcher Heine zu dichten pflegte, konnte sich unmöglich mit den Ansichten vereinbaren, die namentlich die älteren Romantiker von der Entstehung des Kunstwerkes hatten. Diese freuten

[1]) H. Hüffer, Aus dem Leben H. Heines, p. 103.

[2]) A. W. Schlegels Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst, herausg. von J. Minor. Deutsche Literatur-Denkmale des 18. u. 19. Jahrh. Heilbronn 1884.

sich, wenn sie den Prozess des Dichtens, den sie wie eine organische Lebensbetätigung ansahen, möglichst ungehemmt von aller Kritik sich vollziehen sehen konnten. Im Gegensatz dazu hat Heine später Adolf Stahr[1]) gegenüber einmal bemerkt, dass auch beim künstlerischen Schaffen der Erfolg nur von der aufgewendeten Mühe abhänge, und dass es zum Versemachen eines beharrlichen Studiums bedürfe; die Romantiker, welche immer nur auf die Stunde der Inspiration gerechnet hätten, in der dann das Kunstwerk durch genialen Wurf sofort mit seinen grossen und kleinen Schönheiten ans Licht treten sollte, hätten es ja auch zu keinen sonderlichen Erfolgen gebracht. Er fährt fort: „Als Schlegel dann behauptete: man könne die wundervoll gearbeiteten Elfenchöre in Byrons Manfred nicht übersetzen, da habe ich immer Opposition gemacht.“ Offenbar hat sich also unser Dichter bei diesen Übertragungen der sorgfältigsten Selbstkritik befleissigt, und eine nähere Untersuchung wird daher wohl ganz lohnend sein.

Freilich haben die Übersetzungen bisher ganz verschiedene Beurteilung gefunden. Heine selbst hat sie, abgesehen von den früheren Hamburger Übersetzungen, hoch eingeschätzt und war mit seinen Leistungen recht zufrieden. Am 15. Juli 1820 schreibt er an Friedrich von Beughem: „Leider habe ich, wegen der vielen Veränderungen, die ich auf Schlegels Rat gemacht habe, noch viele Gedichte wieder abzuschreiben und viele ganz neue Gedichte und metrische Übersetzungen der Engländer noch hinzu zu schreiben. Letztere gelingen mir besonders gut und werden meine poetische Gewandtheit bewähren.“ Auch Schlegel soll davon sehr befriedigt gewesen sein und sich mit Anerkennung darüber ausgesprochen haben.[2]) Der

[1]) Adolf Stahr, Zwei Monate in Paris. II, p. 327.

[2]) „Posaune“ 1839. 2. Juni, Nr. 65. Eduard Wedekind über Heine.

bereits erwähnte Rezensent „Schm“ sagt a. a. O.: „Aber durch seine Übersetzungen aus Byrons Werken nimmt Herr Heine ganz und gar unsere unbeschränkte Achtung und unser höchstes Lob in Anspruch; wir erkennen in ihm den grossen Meister, der bis in die tiefsten Tiefen des grammatischen Baues, des eigentümlichen Wesens und des geistigen Charakters unserer Sprache eingedrungen ist, und der die Meisterstücke fremder Literaturen mit der Treue eines Spiegels ins Deutsche zu übertragen versteht.“

Auch J. B. Rousseau urteilt in seiner Skizze von Heine[1]) nicht ganz ohne Voreingenommenheit. Er nennt das Fragment aus Manfred „die vorzüglichste Verdeutschung, welche wir bis jetzt besitzen“, und fährt fort: „Goethes Übertragung jener Stelle darf mit der Heineschen gar keinen Vergleich aushalten.“ Strodtmann dagegen findet, dass selbst in den Geisterliedern aus „Manfred“ „die Sprache häufig recht „ungelenkig und steif“ sei, und auch Bölsche misst ihnen keinen selbständigen Wert bei.

Das „Lebewohl“ erschien zum ersten Male 1819 im „Rheinisch-westfälischen Anzeiger“ vom 15. September, und zwar mit gegenüber gedrucktem Urtext. Heine bemerkte dazu: „Das hier abgedruckte englische Original des berühmten Gedichts hat vor tausend verstümmelten Ausgaben das Verdienst, treue Abschrift von Lord Byrons eigner Handschrift zu seyn.“ . Ich konnte leider nicht eruieren, wie dieses Manuskript unserem Dichter hat in die Hände kommen können. Das Gedicht, das so intime Verhältnisse ausplaudert, und bei dessen Lektüre Frau von Staël gesagt haben soll: „Wie gern wäre ich an Lady Byrons Stelle unglücklich gewesen“, verdankt seine Veröffentlichung nur der Indiskretion eines Freundes, wurde aber gerade deshalb ausserordentlich schnell bekannt. Über die Entstehung

[1]) „Leuchtthurm“ 1840.

dieser ergreifenden Klage berichtet Moore nach Kenntnisnahme von Byrons eigenen Aufzeichnungen: "He there (in seinen Memoiren) described, and in a manner whose sincerity there was no doubting, the swell of tender recollections, under the influence of which, as he sat one night musing in the study, these stanzas were produced, — the tears, as he said, falling fast over the paper as he wrote them." In der Tat bestätigen auch viele englische Herausgeber, dass das Manuskript ganz und gar von Tränenspuren verwischt sei.[1]) Wenn es nicht vielleicht einfacher ist, anzunehmen, dass die oben angeführte Bemerkung Heines auf einer ausdrücklich für authentisch erklärten Ausgabe der Gedichte fusst, so könnte man vielleicht darauf hinweisen, dass Byron wenige Wochen nach Abfassung des Gedichtes durch Deutschland gereist ist.

Erst über ein halbes Jahr später, am 26. April 1820, veröffentlichte Heine in derselben Zeitung das Motto, welches Byron dem Gedichte vorausgesetzt hatte, und zwar mit folgender Begründung: „Folgende Verse aus Coleridge's Christabel hat Lord Byron seinem berühmten Fare-thee-well (Lebe wohl) als Motto vorgesetzt. Obschon solche den Geist des Gedichtes so ganz ausdrücken, gleichsam einen Kommentar desselben bilden, und von den Engländern als unzertrennbar von demselben betrachtet werden: so haben doch sonderbarerweise die deutschen Übersetzer des Fare-thee-well nie dieser wahrhaft schönen Verse Erwähnung getan. Der Einsender der Übersetzung in Nr. 74 des Anzeigers von v. J. hat sich denselben Fehler zu schulden kommen lassen, und berichtigt ihn hiermit." Schon

[1]) E. Hartley Coleridge, der Veranstalter der neuen kritischen Byron-Ausgabe, druckt unser Gedicht nach einer anderen und wohl ursprünglicheren Handschrift ab, von der er sagt: "There are no tear-marks on this draft, which must be the *first*, for it is incomplete, and every line (almost) tortured with alterations" (Col. III, p. 537).

in diesem gewissenhaften Bemühen zeigt sich, wie Heine den Text des Originaldichters respektiert hat, ein Vorzug, den er nicht mit allen Übersetzern teilt. Dass Heine anfangs selbst die Verse von Coleridge unbeachtet gelassen hat, obwohl er direkt aus Byrons eigener Handschrift geschöpft zu haben vorgibt, braucht uns nicht zu wundern. Der Verbleib des Mottos klärt sich einfach dadurch auf, dass es in den Zeitungsdrucken und selbst in der ersten Auflage von Byrons Gedichten ebenfalls noch fehlte.[1])

Das bekannte Gedicht "Christabel" von S. T. Coleridge verdankte seine Beliebtheit wohl zur Hauptsache mit seinen metrischen Schönheiten, hatte doch Coleridge selbst geglaubt, hier ein völlig neues Metrum "founded on a new principle" angewendet zu haben. Es ist aber interessant, zu sehen, wie der später an metrischen Lizenzen so reiche Dichter der Nordseebilder sich hier den Reizen dieses neuen, unregelmässigen Verses noch ganz verschliesst. Die mit verschiedener Anzahl der Hebungen und mit beliebiger Taktfüllung gebauten Verse des englischen Originals sind nicht strophisch, sondern in freie Gesätze gebunden, und nur die ziemlich regelmässige Anwendung von Reimpaaren gibt dem Ganzen einen geschlosseneren Charakter. Heine geht jedoch auf diese Technik, durch welche die Wechselbeziehungen zwischen Inhalt und Form von Coleridge meisterlich zum Ausdruck gebracht werden, nicht ein, sei es, dass er sich mit ihr nicht befreunden konnte, sei es, dass ihm aus den wenigen Versen des zitierten Passus das eigentlich Charakteristische noch nicht aufgegangen war. Er zerschlägt deshalb einfach die Form des Originals und über-

[1]) Vgl. Rich. Wülker, Über Gedichte Lord Byrons. Berichte der phil. hist. Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissensch. vom 4. Dezember 1897, p. 156.

trägt das Motto in glatte fünffüssige Jamben, nicht zum Vorteil der Verse, die dadurch ihren schlichten und natürlichen Erzählerton eingebüsst haben.

Mehr Glück hatte Heine offenbar mit dem eigentlichen Gedicht, der berühmten Abschiedsklage des Lords, das er pietätvoller und nach Form und Inhalt fast kongenial übertrug. Hier leuchtet die ursprüngliche Dichtung wirklich durch die Übertragung hindurch. Es ist die Klage eines Verstossenen, der für seine Selbstverteidigung kein Gehör findet und deshalb, statt Gegengründe ins Feld zu führen, seinen Schmerz selbst für sich sprechen lassen will. Ein fortwährendes Auf- und Abwogen der Gefühle charakterisiert die Stimmung dieses unfreiwilligen Abschiednehmens. Zuweilen scheint der wilde Schmerz durchbrechen zu wollen, aber immer wieder siegt die innere beschwichtigende Stimme des Gewissens, so dass es nirgends bis zum aufbäumenden Trotz gegen das Schicksal kommt. Nur einmal (Str. 4 — 5) wird eine verhaltene Anklage laut gegen die Verleumder und Anstifter des Unheils. Der Dichter verzichtet aber darauf, seine Unschuld fernerhin zu beteuern, bescheiden will er nur die Zürnende an die glücklichen Stunden gemeinsamen Zusammenlebens erinnern (Str. 2— 3) und an die unseligen Jahre der Reue, die sie beide zu erwarten haben (Str. 6 — 7). Einen zärtlichen Versöhnungsversuch macht er dann, indem er des gemeinsamen Bandes gedenkt, das sie durch ihr Kind noch immer verknüpfen und an ihr verlorenes Glück gemahnen wird (Str. 9 — 11). Dazwischen sind schwermütige Klagen eingestreut, in denen sich der Unglückliche mit peinigenden Vorwürfen quält und in seiner Zerknirschung sich auf der tiefsten Stufe der Demütigung sieht (Str. 8, 12 — 14). Das Herz krampft sich vollends zusammen, sobald er einen verzweiflungsvollen Blick in die nächste hoffnungslose Zukunft wirft (Str. 15). Wahrlich, so schwer dem Dichter

dieses Abschiednehmen sein musste, so wenig scheint er doch danach erleichtert aufgeatmet zu haben.

Heine behält hier das Strophenschema des Originals, das sich aus je einem gleichgebauten Vorder- und Nachsatze zusammensetzt, bei, bis auf die Änderung, dass er die Reime, die im Original die Verse kreuzweise binden, nur zur Bindung der Nachsätze benutzt, um sich für die Wiedergabe des Inhalts grössere Ungebundenheit zu wahren. In Strophe 5 und 13 ist das Schema, zweifellos nicht ohne Absicht, durchbrochen, und Heine geht auch feinfühlig darauf ein.

Dieses Gedicht, das wegen seines ganzen Tonfalles und wegen des im einzelnen sehr einfach gefügten Satzbaues, der sich oft beinahe mit den entsprechenden deutschen Konstruktionen deckt, geradezu zur Übersetzung herausfordert, ist auch mit Vorliebe verdeutscht worden. Frau von Hohenhausen veröffentlichte ihre bereits erwähnte Übertragung im Jahre 1819, und auch Goethe scheint es im November 1817 übertragen zu haben.[1]) Diese Übersetzung ist von einer herben Strenge und bildet eine wortgetreue Wiedergabe, lässt aber dabei den leichten Fluss des englischen Gedichtes allzusehr vermissen. Dagegen ist die Heinesche Übertragung viel flüssiger und lesbarer, ohne dabei die Gefühlsschattierung des Originals zu verwischen. Eine stilistische Gesamtuntersuchung wird sich näher damit zu befassen haben. Das Gedicht ist wirklich zu Heines Eigentum geworden und er durfte es getrost seinen eigenen Liedern anreihen. Nicht im gleichem Grade lässt sich dies von der nächsten, wohl etwa gleichzeitig entstandenen Übersetzung sagen.

---

[1]) Vgl. Alois Brandl, Goethe-Jahrbuch, XX. Band (1899), p. 5. Allerdings ist Goethes Autorschaft an der hier mitgeteilten Übersetzung nicht ganz sichergestellt.

„An Inez“ (Col. II, 75).

Zeigte sich uns eben Lord Byron innerlich völlig zusammengebrochen und in ermattetes, weiches Klagen versunken, so tritt er uns viel trotziger in dem sechs Jahre früher entstandenen Liede entgegen, das freilich auf den Ton eines galligen Pessimismus gestimmt ist.

Alle Affekte, die ihn noch mit der Welt in Verbindung setzen und ihn zu neuer Lebensbetätigung anspornen könnten, wie Liebe, Hass, Ehrgeiz, sind ihm abgestorben, alle Energie kräftiger Selbstgefühle hat er verloren, und dumpfe, von lebendigen Gefühlswerten abgekehrte Affekte, wie stumpfer Überdruss, Verekelung und Verzweiflung am Dasein, haben ihren Einzug gehalten und treiben ihn wie Ahasver durch die Welt, indem sie sich wie Dämonen an seine Fersen heften. Ein tief verhülltes Erlebnis hat ihn wie ein Donnerschlag aus einem schönen Traum aufgeschreckt und mit gewaltsamem Eingriff seinem Denken und Fühlen plötzlich eine andere Richtung gegeben. Zugleich zeigt sich dieser Pessimismus auch schon im höchsten Grade verhärtet. Der Dichter strebt gar nicht mehr aus seiner Verzweiflung ans Licht und verschmäht jeden Trost. Deshalb lüftet er auch den Schleier seines Geheimnisses nicht, und es sieht fast aus, als gefiele er sich darin, die Darstellung dieser düsteren Leidenschaft zu erschöpfen.

Das Gedicht bildet eine Einlage im ersten Gesang des “Childe Harold”, wo es nach der 84. Strophe eingeschoben ist. Der trübsinnige Ritter ist in Cadiz angelangt, aber selbst die landschaftliche Farbenpracht und die schöne Frauenwelt Spaniens können dem “pleasure's pall'd victim” keine Bewunderung mehr entlocken. Nur einmal, heisst es weiter, habe sich seine Seele von den schwermütigen Betrachtungen losreissen und einige glücklichere Augenblicke finden können (84, 6: “Yet once he struggled 'gainst the Demon's sway”), und da sei ihm das

folgende "unpremeditated lay" gelungen. Glaubt man aber nun einmal einen heiteren Ton hören zu können, so ist man bald sehr enttäuscht, wenn man den nun folgenden Gesang „An Inez" liest. Man muss diese irreführenden Einleitungsworte beachten, da sie für den Übersetzer des Liedes leicht zum Stein des Anstosses werden können. Wahrscheinlich haben sie auch veranlasst, dass Heine in v. 13 den Sinn des Originals geradezu in sein Gegenteil verkehrte. Die Inkongruenz erklärt sich übrigens einfach als ein Versehen bei der Überarbeitung des "Childe Harold". Unser Lied gehörte nämlich ursprünglich gar nicht in diesen Zusammenhang. Es ist vielmehr ein selbständig entstandenes Gedicht, das Byron am 25. Januar 1810 in Athen schrieb und an Theresa Macri richtete, jenes Mädchen, welches er auch sonst noch als "Maid of Athens" besang.

Wie hier Byron dem heiteren Kinde des Südens nicht ohne einige Geheimtuerei sein düsteres Seelenleben nur eben andeutet, um es in ein recht interessantes Halbdunkel zu rücken, das könnte einen leicht an eine ähnliche Situation des jungen Heine in der „Berg-Idylle" der „Harzreise" erinnern, wo er die schlichte Bergmannstochter durch seine Selbstcharakteristik in Staunen und Bewunderung zu versetzen sucht. In beiden Gedichten kommt die grosse Kluft zum Ausdruck, die sich zwischen der Gedankenwelt des an Erfahrungen und Enttäuschungen reichen Dichters und der engen Gefühlssphäre einer unschuldigen und unverbildeten Mädchenseele auftut.

In der Wiedergabe des Metrums hat sich der deutsche Übersetzer diesmal ziemlich grosse Freiheit gestattet. Die Strophen des Originals setzen sich aus vierhebigen, durchweg stumpf ausgehenden und mit Auftakt versehenen Versen zusammen. Heine dehnt die Verse auf fünf Takte aus, ein Hilfsmittel, das beim Übersetzen aus der gedrungenen englischen Sprache sich in den meisten Fällen

rechtfertigen lässt. Auch die zweite Veränderung, die Heine vornimmt, findet ihre Begründung in dem Unterschied der beiden Sprachen: da er hier die doppelte Reimbindung beibehalten will, zieht er es vor, die Vordersätze klingend ausgehen zu lassen. Der stumpfe Versausgang ist der deutschen Sprache bei weitem nicht so gemäss, wie der englischen, da wir lange nicht über eine so grosse Zahl einsilbiger Wörter verfügen, wie sie sich in dem abgeschliffenen Idiom der Engländer findet.

Wir wenden unsere Betrachtung nun den Übertragungen zu, die in Bonn entstanden sind. Aus der schon erwähnten Skizze, die J. B. Rousseau von seinem Freunde Heine entwarf, erfahren wir etwas Näheres über ihre Entstehung. Dieser berichtet[1]): „Bemerkt zu werden verdient, dass die Übersetzungen aus Byron auf dem Rheine zu Tage gefördert wurden, indem Heine im Sommer des Jahres 1820 sich häufig den Strom hinauf in einem Kahn am Ufer bis in die Gegend von Godesberg fahren liess, wo er dann, ein Bändchen von Byrons Schriften in der Zwickauer Ausgabe in der Hand, im Kahne ausgestreckt zu ruhen pflegte.“[2]) Die Ausgaben des um die Einführung der englischen Literatur in Deutschland sehr verdienten Schumann in Zwickau waren in der Tat damals sehr verbreitet.

„Gut' Nacht“ (Col. II, 26).

Zunächst machte sich unser Dichter noch einmal an den "Childe Harold". Da sich seine Übersetzungsversuche noch immer in bescheidenen Grenzen hielten, wählte er

---

[1]) „Der Leuchtthurm“ 1840, herausg. von J. B. Rousseau. „Lebende Bilder nach eigener Anschauung gezeichnet“, p. 23. Die Skizze findet sich auch wieder abgedruckt in J. Nassen, Neue Heine-Funde. Leipz. 1898.

[2]) Das von Fr. Steinmann mitgeteilte Gedicht „Rheinfahrt im Kahne“ ist sicher eine Fälschung. Vgl. E. Elster, „Nach dem Heine-Jubiläum“. Blätter für literarische Unterhaltung 1898, Nr. 20.

wieder ein kleines, in sich abgeschlossenes Gedicht, und zwar das Abschiedslied, das der zum ersten Male ausfahrende Junker Harold vom Bord des Schiffes an sein Heimatland sendet. Das Lied mag wohl auf der Fahrt von Falmouth nach Lissabon im Juli 1809 entstanden sein, und erschien dann an seiner jetzigen Stelle zuerst am letzten Februar 1812 mit den beiden ersten Cantos des "Childe Harold".

Der altertümliche Stil, in dem die Figur des Junkers ja ursprünglich angelegt war, und der durch die Verschmelzung der fingierten Person mit Byrons eigenem Fühlen und Denken immer mehr schwinden und einer moderneren Auffassung Platz machen sollte, zeigt sich im Anfang des Gedichtes noch ziemlich deutlich und so trägt auch unser Lied, das schon nach der 13. Stanze eingeschoben ist, unverkennbare Spuren davon, hinsichtlich des Inhalts sowohl, wie der Form. Bei anbrechender Nacht tritt der Junker seine Fahrt auf Abenteuer an. Zum letzten Male treten ihm die Zinnen seines ehrwürdigen Stammsitzes vor die Augen, aber die heimatlichen Schlossruinen können ihn keinen Augenblick von dem Vorhaben, in seine Selbstverbannung zu ziehen, abbringen. Der Vergleich des Schiffes mit dem abgerichteten Falken entspricht ganz dem Anschauungskreise dieses Harold. Auch wird das romantische Kolorit ganz gut gewahrt, wenn der Junker seinen „Hörigen" und einen „Knappen" zu sich ruft.[1]) Die beiden letzteren Gestalten

[1]) Der Page, den Byron mit auf seine Reise nahm, war der Sohn eines seiner Pächter in Newstead Abbey, und der hier als Yeoman auftretende Begleiter war Byrons bekannter Kammerdiener William Fletcher, der ihm zwanzig Jahre lang im Dienste treu blieb, und insofern wohl das Prädikat "staunch" verdient haben mag, der aber andererseits auch dem Lord auf seinen Reisen durch die fortwährende Sehnsucht nach „Bier, Rindfleisch, Tee und seinem Weibe" oft recht

dienen aber auch dazu, durch ihren Kontrast Byrons Widerwillen gegen seine Heimat um so mehr hervortreten zu lassen. Die Sehnsucht des jungen Pagen stellt sich in scharfen Gegensatz zu der Vereinsamung Harolds, welcher sich sagen muss:

"But why should I for others groan,
When none will sigh for me?"

Während sich der Lehnsmann von seiner engen, anspruchslosen Häuslichkeit, von Weib und Kind nur schweren Herzens trennt, begibt sich sein Herr, der doch viel mehr zu verlieren hat, fast mit leichtfertiger Frivolität der Rechte auf seinen alten Stammsitz und ist froh, den Fesseln der Gesellschaft entflohen zu sein:

"Nor care what land thou bear'st me to,
So not again to mine."

Dem Inhalt entsprechend ist auch die Form möglichst altertümlich gewählt. Byron gesteht selbst in der Vorrede zum 1. und 2. Gesang des "Childe Harold", dass er sich

---

lästig wurde. Dieser offenbar recht prosaische Mensch hat Byrons Spott oft herausgefordert. Auch Heine berührt das Verhältnis dieser beiden im Jahre 1837 in einem launigen Einfall (Einleitung zur Pracht-Ausgabe des Don Quichotte, VII, p. 319). Er spricht davon, dass im Leben und in der Dichtung oft ein merkwürdiges Verhältnis zweier Personen zu beobachten sei, von denen „die eine, die poetische, auf Abenteuer zieht, während die andere halb aus Anhänglichkeit, halb aus Eigennutz, hinterdrein läuft durch Sonnenschein und Regen", und dabei nennt er Don Quichotte und Sancho Pansa, Don Juan und Leporello mit Lord Byron und Fletcher in einem Atem. Den hübschen Vergleich hat Heine jedoch nicht selbst zuerst gebraucht, sondern er stammte von Byrons Freunde Bysshe Shelley, der ihn dem Kapitän Medwin gegenüber anwendete. Vgl. Thomas Medwin, Conversations of Lord Byron during his residence in Pisa, London 1824, p. 4. Heine wird also wohl die Gespräche des Kapitäns, die im selben Jahre bei Cotta und im nächsten Jahre bei Schumann in Zwickau (17. Bändchen der Byron-Ausgabe) auch deutsch erschienen, gekannt haben.

für unser Lied von einer alten, ums Jahr 1610 entstandenen Ballade habe beeinflussen lassen, die er in Scotts Sammlung altschottischer Balladen vorfand. So erklärt sich in dem „Gut' Nacht" auch die reichliche Verwendung von Alliteration. Heine hat wohl die Absicht herausgefühlt und den Stabreim, so oft es ihm gelang, wiedergegeben. Überhaupt geht er hier mit dem Metrum des Originals konservativer um. Vor allen Dingen hat er sich diesmal auch bemüht, die charakteristischen stumpfen Reime durchzuführen.

Bruchstück aus „Manfred".

Von den acht dramatischen Werken Byrons hat der „Manfred" am nachhaltigsten auf Heine gewirkt, und er muss besonders auf den jungen Studenten einen mächtigen Eindruck gemacht haben. Die Verwandtschaft mit dem Fauststoffe machte ihm jedenfalls diese tiefsinnige Gedankendichtung noch besonders interessant, trug er sich doch selbst in seiner Jugend mit dem Plane zu einem Faust, worin, wie er sagt, alle Töne vereinigt werden sollten, die er auf seiner Leier hatte. Hätte Heine diese Dichtung ausgeführt, so würde vermutlich „Manfred" auch einen grossen Anteil daran gehabt haben. Die innere Verwandtschaft dieser beiden titanenhaften Ringer ist schon sehr zeitig, oft auch über Gebühr nachdrücklich behauptet worden. Auch Heine hat sie bald herausgefühlt und den „Manfred" nur als eine Variation des Faust aufgefasst. In den Erläuterungen zu dem schwachen, posthumen Werke, das unter dem Titel „Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst" noch im Jahre 1847 auf dem Boden des alten Faustplanes aufgewachsen ist, erinnerte sich Heine[1]) eines Faustdramas,

[1]) VI, p. 503 f.

worin der auftretende Dämon Astaroth oder Astarte hiess, und er sagt von dieser phönizischen Göttin, die König Salomo heimlich angebetet haben soll: „Byron hat in seinem Faust, den er „Manfred“ nannte, sie gefeiert.“ Jedenfalls ist aber Byron diese — übrigens rein äusserliche — Berührung des Astarte-Mythus mit der Faustsage kaum zum Bewusstsein gekommen. Es ist wahrscheinlicher, dass er den Namen einfach aus der Bibel, oder, wie Kraeger[1]) vermutet, aus Miltons "Paradise Lost" (I, 438) entnommen hat, wo dem Kult der Astaroth durch sidonische Jungfrauen ein paar prachtvolle Verse gewidmet werden.

Diesmal beschränkte sich Heine aber nicht auf die von Schlegel angeregte Übersetzung der Elementargeisterlieder, sondern machte sich auch an dramatische Partien und führte die Übertragung der ganzen ersten Szene durch, so dass es fast scheint, als sei dies der Ansatz zu einer geplanten vollständigen Manfred-Übersetzung. Heine war ja damals in dem irrtümlichen Glauben an seine spezifische Beanlagung zum Tragöden befangen, von dem er erst durch mancherlei Enttäuschungen in der Folgezeit befreit wurde. Wenn er sich aber über seine beiden Tragödien später zu einem sachlicheren Urteil bekehren liess, so scheint er doch auf das Manfred-Fragment immer hohen Wert gelegt zu haben, und es galt ihm jedenfalls als seine gelungenste Übersetzungsleistung. Als er im Jahre 1839 einen zweiten Band des „Buchs der Lieder“ plante, schrieb er am 23. Januar von Paris aus an Julius Campe, er möge diese Szene wieder mit darin abdrucken, und noch am 27. Oktober 1851 macht er seinem Verleger denselben Vorschlag.

Die dürftige Handlung dieser Dichtung gibt in drei Akten die drei Hauptmomente von Manfreds Erlösungswerk.

---

[1]) Heinr. Kraeger, Der Byronsche Heldentypus. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, München 1898, p. 77.

Allmählich ringt sich der selbstbewusste Geist von der niederziehenden Gewissensqual einer zermalmenden Schuld los, bis er schliesslich, auf dem Gipfel seiner selbstherrlichen Autonomie angelangt, sein Haupt nur noch vor dem selbstherbeigerufenen Tode beugt. Im ersten Akt erhebt sich seine Gewalt bis zu der souveränen Herrschaft über die dienstbaren Naturkräfte, im zweiten zeigt sich seine Überlegenheit gegenüber dem von Ariman verkörperten Prinzip des Bösen, und im dritten behauptet er seine Unabhängigkeit gegenüber den Trostspenden der zur Busse predigenden christlichen Kirche. Uns kann hier nur die erste Szene des ersten Aktes beschäftigen. Sie zerfällt in vier durch die lyrischen Partien schon äusserlich getrennte Teilstücke: 1. Manfreds Monolog, 2. Beschwören und Erscheinen der Elementargeister, 3. Manfreds Gespräch mit ihnen, das in dem Auftreten des Phantoms gipfelt, und 4. der Bannfluch.

Das Selbstgespräch am Anfang ist streng logisch aufgebaut. Die erste Hälfte (v. 1—27) ist nach innen gerichtet, ein leidenschaftlich vorgetragener Reflexionsmonolog. Der andere Teil (v. 28—49), der schon weniger das Wesen des Monologs bewahrt und sich dem Zwiegespräch nähert, enthält die Zitation der Geister. Der Inhalt seines qualvollen Daseins fasst sich für Manfred in die Begriffe "Good, or evil, life, powers, passions" (vgl. v. 21^b—22^a) zusammen. Die "passions" (v. 3—7) sind nicht Leidenschaften, welche die Lebensgefühle in gesteigerter Potenz darstellen, sondern bezeichnen das Wühlen in dem Schmerz, der an seinen seelischen Kräften krebsartig zehrt. "Life" (v. 7—8) ist das zähe Festhalten an den äusseren Bedingungen des Daseins, an dem verfehlten Leben, woran er physisch leidet, und das er doch nicht wegzuwerfen vermag. Unter den "powers" (v. 9—17) sind die geistigen Kräfte zu verstehen, womit er die "springs of wonder" erschlossen hat, ohne jedoch dadurch Befriedigung zu finden. Auch hat

sein moralisches Handeln weder in der positiven, noch in der negativen Richtung Befriedigung gefunden. "Good" (v. 17—19) und "evil" (v. 19—21), d. h. die von aussen wirkende Regelung seiner Willensrichtung, kann ihn nicht zur Erlösung führen, da seine Läuterung vielmehr nur davon abhängen wird, wie weit er die Intensität seines Willens zu steigern vermag.

Dazu wird nun im folgenden Teil ein mächtiger Anlauf genommen, der in drei Stationen die gewaltige Steigerung von Manfreds Willensenergie wiedergibt.

Die "mysterious agency" beginnt zunächst mit der Anrufung der sechs Elementargeister (v. 29—36), nämlich der Dämonen der Finsternis und des Lichtes (v. 30), des Sturmes (v. 31—32), des Gebirges (v. 32—33), des Erdbebens und des Ozeans (v. 34). Aber indem er diese Geister "by the written charm" zitiert, zeigt er zugleich, dass an seiner Hantierung noch ein Rest von trockener Schulweisheit haftet. Die inferioren Mittel, womit der Adept sich hier den Eintritt in die Geisterwelt erzwingen will, reichen zu der Zitation nicht aus.

Da ruft er diese Kräfte abermals auf und zwar im Namen dessen, der als Oberhaupt über ihnen waltet, und dessen Wirkungskreis vielleicht in ähnlichem Verhältnis zu dem der Naturgeister abgegrenzt gedacht ist, wie bei Makrokosmos und Erdgeist im Faust.[1]) Aber obwohl Manfred jetzt nicht mehr die Geister mit Formeln ans Licht zu locken versucht, so ist doch seine Beschwörung noch zu

[1]) Ob man dabei schon an Ariman zu denken hat, wie Hartley Coleridge will (Poetry, vol. IV, p. 86, Anm. zu v. 38), ist zweifelhaft, da doch dessen Untergebene nur auf Zerstörung und Vernichtung gerichtete Dämonen sind. Auch muss dieser selbst noch eine höhere Macht über sich anerkennen, die Manfred II, 4, v. 47 (Col. IV, 114):

"The overruling Infinite — the Maker"

nennt. Es wäre wohl höchstens zulässig, an diesen hier zu denken.

äusserlich, da er glaubt, einen höheren, über ihm waltenden Willen als Medium benutzen zu müssen. Die Geister schweigen wieder.

Die Beschwörung erfährt ihre stärkste Verinnerlichung, als Manfred zu dem allein wirksamen Talisman greift, d. h. seiner eigenen, die Elemente bezwingenden Denkkraft, die sich in qualvollem Schuldbewusstsein aufreibt und sich ihm im Bilde eines unheimlichen, die Himmelsräume durchirrenden Kometen darstellt. Diesem unentrinnbaren Zauberbann, der nicht mehr an äussere Hilfskräfte appelliert, gelingt es, die Geister herbeizuzwingen. Die psychologische Vertiefung dieser Zitation wird nun auch sofort dadurch bestätigt, dass mit den gerufenen sechs Dämonen als der Widerwilligste zugleich Manfreds eigener Schicksalsstern erscheint. Damit klingt hier schon das Motiv des Selbstgerichts und der Selbstzerstörung an, das den Angelpunkt der Dichtung bildet.[1])

Nach diesen drei Absätzen des Anfangsmonologes setzen nun die Geisterstimmen ein. Während nur der Stern am Ende der dunkeln Galerie unheimlich leuchtend vor uns steht, nehmen die übrigen Phantome keine sichtbare Gestalt an und existieren für uns nur in der Musik ihrer Worte, womit sie selbst ihr Wesen ankündigen. Der bestrickende Zauber der charakterisierenden Rhythmen, womit sich in den lyrischen Einzelsätzen jedes dieser reich abgestuften und dabei scharf umrissenen Naturwesen kennzeichnet, war ja das Problem, das den Übersetzer reizte.

Die Geister können aber Manfred trotz ihrer Bereitwilligkeit keinen Dienst leisten, denn dieser fordert von ihnen nur Selbstvergessenheit. Das bedeutet auf dem be-

---

[1]) Vgl. "I have not been thy dupe, nor am thy prey —
But was my own destroyer, and will be
My own hereafter" (III, 4, v. 138, Col. IV, 135).

reits eingeschlagenen Erlösungswege schon wieder einen Rückschritt. Das Verlangen, ihn seine eigene Identität vergessen zu machen, können ihm die ewigen Geister, denen Vergangenes wie Zukünftiges gegenwärtig ist, nicht gewähren. Gleich darauf fällt er noch weiter in die alte Schwäche zurück, indem er eine neue Schuld auf die alte häuft und damit die guten Ansätze vollends zu nichte macht. Der siebente Geist, der sein Schicksal schon so unheilvoll verstrickt hat, erprobt nochmals seine Macht über Manfred, indem er ihm in der verführerischen Gestalt eines schönen Weibes erscheint. Dass Manfred sich von der alten Schuld noch nicht befreit hat, zeigt sich sofort, und wie in jener "all-nameless hour", unterliegt er auch jetzt wieder. Die Frage, wer hier als "beautiful female figure" aufzutreten, und wer die Stimme in der „Incantation" wiederzugeben habe, ist verschieden beantwortet worden. Heine bezog die Erscheinung auf Astarte,[1]) andere, wie Hartley Coleridge und auch Goethe, auf dieselbe Person, der die „Incantation" in den Mund gelegt ist. Man wird sich wohl am besten der feinsinnigen Deutung H. Th. Rötschers anschliessen,[2]) der in Manfreds Verharren auf der niedrigsten Stufe seiner Läuterung den Grund sieht, „warum Astarte hier noch nicht die individuellen Züge der Schwester annehmen kann, sondern nur in der allgemeinen Qualität, als schönes Weib, erscheint. Denn Manfred sucht, wie der folgende Ausdruck seines trunkenen Entzückens beweist, auch jetzt noch das sinnlich schöne Geschöpf, welches ihn einst mit sündiger Leidenschaft erfüllt hat." Keinesfalls

[1]) Vgl. Heines Regiebemerkung in dem ersten Abdruck eines Bruchstückes seiner Übersetzung („Gesellschafter" vom 4. Juli 1821): „Manfred sieht die Gestalt seiner toten Geliebten erscheinen und verschwinden" II, p. 515, Lesarten zu v. 192.

[2]) Heinr. Theod. Rötscher. Manfred. Eine Tragödie von Lord Byron in ihrem Zusammenhange entwickelt. Berlin 1844. p. 13.

ist der mit unerbittlicher Härte ausgesprochene Fluch mit Astarte in Verbindung zu bringen. Die „Incantation", deren psychologisches Subjekt Manfred selbst ist, ist nur der äussere Ausdruck eines fieberhaften Traumes, der wie ein Alp auf Manfred lastet und ihn zu immer grösserer Konzentration auf sein Schuldbewusstsein und Steigerung der Willensenergie führt. Im übrigen muss man in Rücksicht ziehen, dass man es hier wieder mit einer unorganischen Interpolation zu tun hat. Der Zauberbann war schon vorher unter Byrons Gedichten mit der Bemerkung erschienen: "The following Poem was a Chorus in an unfinished Witch Drama, which was begun some years ago." Wenn auch diese Bemerkung nur zur Mystifizierung des Publikums diente, so steht doch so viel fest, dass die Bestimmung des Gedichtes ursprünglich eine ganz andere war. Wegen seiner Verwandtschaft mit "A Sketch from private Life" hat man vermutet, dass es in der Zeit von Byrons heftigster Verbitterung über sein eheliches Missgeschick und mit versteckter Beziehung auf Lady Byron gedichtet worden sei.

Man hat bekanntlich noch in vielen anderen Motiven des Dramas Spuren von des Lords eigenen Erlebnissen finden wollen. Glaubte doch auch Goethe an versteckte pseudo-biographische Anspielungen, wie z. B. die Fabel von einer zu Grunde liegenden verhängnisvollen Florentiner Liebesepisode Byrons, und so scheinen auch Goethes Übersetzungsproben aus Manfred mehr aus der Teilnahme am rein stofflichen Inhalt hervorgegangen zu sein. Bei Heine konzentrierte sich dagegen, soviel wir wissen, das Interesse lediglich auf die Dichtung selbst. Er abstrahierte bei der Übertragung völlig von der Person des Originaldichters und von seinem so gern betonten kameradschaftlichen Verhältnis zu ihm und vertiefte sich mit achtungsvoller Gesinnung nur in die Dichtung. Das formale Interesse überwiegt bei weitem das stoffliche. Da es ihm darauf ankommt,

sich an dem Vorbild zu schulen, nimmt er sich in strenge Selbstzucht und arbeitet nur mit den Mitteln, die ihm das Original selbst an die Hand gibt. Freilich sind diese ja auch reichlich genug, so dass es nur darauf ankommen konnte, sie restlos in unsere Sprache herüber zu retten.

Zuweilen sieht es fast aus, als habe unser Übersetzer die Kunstmittel des englischen Gedichts ganz unbesehen herübergenommen, ohne sich eigentlich darüber Rechenschaft zu geben. Es kommt vor, dass er zufällige Unebenheiten getreu wiedergibt, z. B. wenn er die in der zweiten Strophe der „Incantation" versehentlich eingetretene Reihenfolge aa bb statt ab ab beibehält. Der gespaltene Reim around thee : bound thee (M.[1]) 258—59) wird spiegelgetreu wiedergegeben in umringt dich : umschlingt dich. Wo es gilt, fein berechnete Differenzierungen des Metrums wiederzugeben, kommt ihm dieser enge Anschluss an das Original zuweilen zu statten, z. B. in den von v. 232—53 plötzlich eintretenden Auftaktversen, welche die furchtbare Hexensymbolik eindringlich zum Ausdruck bringen, nachdem die die Wirkung des Zaubers mit beängstigender Leidenschaftslosigkeit vorweg erzählenden auftaktlosen Verse 192—231 vorausgegangen sind, in denen das Zauberwesen gleichsam meuchlings an sein Opfer herangeschlichen ist. Erst als die Wirkung des Zaubers durch Ausgiessung der Schale eingetreten ist, und die Stimme zu den heftigen Verwünschungen zurückkehrt, in denen das Gedicht ausklingt, kommen auch die Trochäen wieder. Wörtlich brauchte Heine auch bloss zu übersetzen, als er die in der gesteigerten Aufzählung zu Anfang des Verses besonders glückliche Umlegung des Rhythmus wiedergab, wie in v. 22 und 168, ein bekanntlich auch sonst viel angewandtes

[1]) M. = "Manfred", F. = "Fare thee well", T. I. = "To Inez" und G. N. = "Good Night".

Kunstmittel. Dass der Übersetzer solche Mittel noch nicht bewusst zu handhaben verstand, scheint sich dadurch zu zeigen, dass er dieselbe Umlegung in v. 10, wo sie das Thesenhafte des Ausspruches, in v. 28, wo sie die Selbstbesinnung und den von der Reflexion zur Handlung überleitenden Impuls wiedergibt, und in v. 43 unbeachtet gelassen hat. Auch die zahlreichen rhetorischen Figuren pflegt Heine stets zu bewahren. Die Wiedergabe des Stabreims ist ihm oft gelungen, vgl. z. B. "thy *b*idding to *b*ide" = „Dein *R*uf *r*iss mich fort" (M. 97). Fein beobachtet ist die akustische Anschaulichkeit in dem Verse „Und sich Eulen krächzend grüssen" (M. 197). Ganz unangetastet liess Heine auch die Metra der Geisterlieder, denen er besonderes Verständnis entgegenbrachte, und die er schon mit seiner bekannten virtuosen Elastizität behandelt. Heines metrische Bestrebungen zeigen sich uns im besten Lichte in seinen Verbesserungsvorschlägen zu Immermanns Tulifäntchen aus dem Jahre 1830. Solche Verstösse, wie sie dort gerügt werden, vermeidet auch schon der junge Übersetzer, den das von Schlegel eingeschärfte Gefühl für harmonische Behandlung von Wort- und Versakzent nur ganz selten im Stich lässt. Die schwere Ausfüllung der Senkung nach kurzer Hebung in M. 90 kann man als Lautmalerei immerhin gestatten. Stellen wie „den ausgehéckt einst dér verdammte Stern" (M. 44) oder „dér stets in ..." (M. 48) würde Heine vielleicht später verbessert haben. Die englische Betonung "staunch yeomán" ist, altem Gebrauch zufolge, im Ton des Volkslieds wohl eher statthaft, als die im Deutschen nachgeahmte Betonung „Schlóssdienstmánn" (G. N. 41), die etwas schwerer ins Ohr fällt.

Solche lyrische Intermezzi mit möglichst musikalischen Wirkungen, in denen die Phantasie schrankenlos in die weitesten Fernen schweifen konnte, waren ganz nach dem Sinne der deutschen Romantiker, welche den dramatischen

Kern mit Vorliebe in dieser Weise arabeskenartig umschlangen. Von strophischen Gebilden kann man bei den ganz verschiedenartig gebauten kleinen duftigen Liedern, die das Geisterschweben zum Ausdruck bringen sollen, kaum sprechen. Ihre Form entzieht sich fast jeder verstandesmässigen Beurteilung. Sie sind Poesie in dem von Schlegel definierten Sinne: „Die Poesie ist Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge.“ Der sinnliche Genuss der Poesie kommt hier zu seinem vollsten Rechte. Wenn Schlegel klagte, dass man sonst im gemeinen Leben oft gar nicht die Worte, sondern bloss ihren Sinn vernehme, so fand er hier ein Objekt, wo er gern beim einzelnen Worte und seiner sinnlichen Schönheit verweilen mochte.

Was hat aber nun der Übersetzer für Hilfsmittel, diesen Zauber in eine fremde Sprache zu bannen? Eine Gesamtuntersuchung der stilistischen Hilfsmittel des Übersetzers Heine, in der wir uns zugleich noch mit über Einzelheiten der vorangehenden Übersetzungen verbreiten, soll diese Fragen beantworten.

Vergegenwärtigen wir uns, worauf es beim Übersetzen vom Englischen ins Deutsche ankommen muss. Das Englische ermöglicht durch die Gedrungenheit seiner Wörter und Konstruktionen die Zusammendrängung der Begriffe auf den knappsten Raum. Der Ausdruck ist in dieser haushälterischen Sprache fast stets auf ein Minimum beschränkt. Zu der Ökonomie der Worte kommt ferner eine grosse Biegsamkeit wegen der Freiheiten im syntaktischen Bau der Sprache. Die Hauptschwierigkeit bei der Übertragung eines gegebenen Metrums ins Deutsche bietet die Einsilbigkeit der englischen Sprache; dieser „grammatische Atomismus“, wie Schlegel sagt, stellt dem Übersetzer, der eine ebenso konzise, restlose Wiedergabe erstrebt, keine leichte Aufgabe. Um diese zu lösen, gibt es eine Reihe

Hilfsmittel, unter denen es mit Findigkeit und Geschick das jeweilig geeignetste auszuwählen gilt. Das bequemste, aber am wenigsten glückliche, ist eine Aufschwellung des Metrums, wodurch in der silbenreicheren deutschen Sprache der relativ gleiche Raum geschaffen wird. Heine sah sich dazu in Chr. und T. I. genötigt. Ein besseres Mittel zur Bewältigung der treffenden Kürze und Prägnanz ist es aber immer, wenn der Übersetzer sich bemüht, die Worte weise einzuschränken und den Gedanken auch in der deutschen Sprache ein möglichst fest anliegendes Kleid zu geben. Das ist Heine zuweilen recht gut gelungen, indem er dabei von der grossen Kompositionsfähigkeit der Worte im Deutschen ausgiebigen Gebrauch macht. Man vergleiche: whispering tongues: Lästerzungen (Chr. 2); the thought which paineth: Schmerzgedanken (F. 27); feeres und paramour: Buhlertross (G. N. 58); the aspect and the form of breathing men: Menschenform und Menschenantlitz (M. 8); Tree of knowledge: Erkenntnisbaum (M. 12); of him who is the first among you: des Geisteroberhaupts (M. 37); depth of waters: Meergrund (M. 76); the wave has no strife: der Wellenkampf schweigt (M. 77); Hall of Coral: Korallhaus (M. 84); Spirit of Ocean: Wassergeist (M. 86); Lakes of bitumen: Pechström' (M. 90); ere earth began: vor Erdbeginn (M. 111); power o'er earth: Weltmacht (M. 114). Oft bildet er auf diese Weise Worte von grosser Vorstellungsfülle oder hohem Gefühlswert, z. B. M. 45 burning wreck: Trümmerbrand; M. 62 robe of clouds: Wolkentalar (von Gildemeister übernommen); M. 80 her green hair: Grünhaar; M. 122 a bright deformity on high: ein Tollbild, das da oben brennt; M. 243 unfathom'd gulfs of guile: Arglistschlund; M. 249 thy brotherhood of Cain: Kainsähnlichkeit (mit Anspielung auf Manfreds Geschwisterehe); M. 208 thou art wrapped as with a shroud: bist wie leichentuchumhüllt. Zuweilen wird der konkrete Inhalt der Worte in solchen Zusammensetzungen noch

bereichert: M. 32 familiar things: Lieblingsplätze; M. 117 a wandering mass of shapeless flame: ein Flammenball unförm'ger Art usw. Durch Komposition kommt Heine auch zu einigen neuen oder wenigstens ungewöhnlichen Wortbildungen: Chr. 6 Wahnsinnschmerz; T. I. 34 Stachelfragen; G. N. 28 schlimmgemut, nach Analogie von wohlgemut. Weniger glücklich ist sein sprachschöpferisches Talent in der Bildung „Seerand" (G. N. 49), bei der auch die Beziehung auf den Weiher im Park von Newstead Abbey verwischt wird. Die gelungene Übersetzung „Talisman" für "tyrant-spell" (M. 43) hat Gildemeister übernommen, ebenso wie er v. 64 fast wörtlich entlehnte.

Grosse Prägnanz zeigt Heine auch in elliptischen, durch die Situation zu ergänzenden Ausdrücken: M. 171 yet pause: Gemach! M. 184 I have no choice: Ich wählen! M. 151 art thou answer'd: Siehst du? Zu matt scheint die in M 37ª und 41ª einfach wiederholte Übertragung „Sie zögern", wo doch in den gesteigerten Sätzen der wachsende Unwille über die misslungene Beschwörung zum Ausdruck kommen soll.

Zuweilen sind wegen des Wortgedränges kaum entbehrliche Teile ausgelassen worden. Unübersetzt blieb M. 126 which is not thine, and lent thee but; M. 71 with its ice; M. 174 one moment; M. 58 fehlt wegen der Wiederholung von v. 50; F. 42 thou never more may'st see; G. N. 31 save these alone; M. 230 ist bedeutend verkürzt; in M. 25 kommt das wichtige Attribut *natural* nicht zur Geltung. Seltener wird der Ausdruck durch unzureichende Adjektiva verblasst und verflüchtigt: M. 24 all-nameless: graus; G. N. 33 fervently: lang; M. 120 with innate force: nie ermattend. In T. I. 18 wird durch die Übersetzung „der ew'ge Wandersmann" für "the fabled Hebrew" die Anspielung auf die Sagengestalt nicht recht klar. Gildemeister hat hier glücklicher „Juda's Flüchtling". In Chr. 11

von dem Dichter der Seeschule sehr anschaulich
derte Szenerie, die er an der zergliederten, klippen-
Fjordküste Westenglands oft zu beobachten Ge-
it hatte, unserem Übersetzer nicht geläufig, und er
nachträglich „ein wüster, wilder See“ in „ein
wilder Strom“.

ur selten lässt Heine seine eigene dichterische Phan-
mit zu Worte kommen, meist hält er sich ganz
viert im Hintergrund. Wenn er aber ja hier und da
enig Farbe hinzufügt, so erweitert er stets nur im Sinne
Originals. So spürt man z. B. die vorsichtig nach-
nde Dichterhand in M. 166 What we *possess* we offer:
wir vermögen, bieten wir. Die Schätze der Ele-
nte Manfred anzubieten wäre Wahnwitz, da er sich doch
ihre Kräfte dienstbar machen will. In G. N. 3 ist
e breakers roar“ gut verbessert in „Wir rudern schwer“,
ja die Bezeichnung *breakers* (d. i. am Strande oder am
lsen sich brechende Brandung) hier auf offenem Meere
cht passend ist. Auch ist M. 109 „Was quälst du mich
s Licht“ (with light) eine fein angebrachte Nüance von
osser Anschaulichkeit. Oft macht es sich natürlich nötig,
n Flickwort zum Reim oder zur Ausfüllung des Metrums
suchen, z. B. M. 108 of the night: süsser Nacht; Chr. 14
e marks: die holde Spur usw. Manche ergänzte Reim-
örter sind weniger gut zu nennen: F. 56 the will: des
Willens Pfort'; M. 250 Gesell; M. 255 Du Wicht; G. N. 52
eschwind; M. 224 voller List; M. 128 gar, eine Hinzu-
gung, die mit dem folgenden Beiwort *weak* nicht stimmen
ill; Heine hatte ursprünglich auch dieses Adjektiv über-
hen, später aber nicht eingreifend genug geändert.

Da Heine eine vollwertige Übersetzung erstrebte, be-
ührte er, mit der erwähnten Ausnahme in F., überall
h wird er oft zu kleinen, unwesentlichen
erse geführt. Man vergleiche F. 19—20;

39—49 (in Rw. A); T. I. 11—12; G. N. 5—6; 49—50; 65—66; M. 110—111; 198—199; 220—221. Aus anderen, meist metrischen Gründen kommen solche Umstellungen vor in M. 32 und 34 familiar things („Lieblingsplätze") und haunts („haust"); M. 30 in darkness and in light: in Licht und Dunkel; M. 133 und 135 Child of Clay — son of mortals: Menschenkind — Sohn des Staubes; M. 180 or one or all: kommt all', kommt einzeln usw.

Wie weit eine wörtlich ganz genaue Wiedergabe noch von einer künstlerisch vollendeten Übersetzung entfernt ist, können die Übersetzungsversuche Goethes zeigen. Bei ihm geht nicht die kleinste Schattierung des Byronschen Urtextes verloren, aber es fehlt der feine Facettenschliff, durch den das Ganze erst wieder zum Kunstwerk wird. Heine hat sich diese letzte Abrundung, wie es scheint, sehr angelegen sein lassen, und deshalb bemüht er sich überall um eine kopulative Verkettung der Sätze, indem er bald ein „denn" (M. 21, 86), ein „nun" (M. 13), oder ein „dort" (M. 96) usw. gleichsam als Wegweiser für die Gedanken aufstellt und dadurch jener zerbröckelnden Asyndesis vorbeugt, welche die Goetheschen Übersetzungen so schwer lesbar macht. Auch zeigt er offenbar das Bestreben, die parataktische Verknüpfung der Sätze möglichst einzuschränken und durch Hypotaxen zu ersetzen. So wird z. B. F. 37—38:

"*When* her little hands shall press thee,
When her lip to thine is press'd"

zu

„Wenn, umarmt von ihren Händchen,
Dich ihr süsser Kuss entzückt."

Oder T. I. 25—26:

"Yet others rapt in pleasure seem,
And taste of all that I forsake"

zu

„Doch andre seh' ich, die sich lustig tauchen
In jenes Freudenmeer, dem ich entwich."

M. 125[b] whom I obey *and* scorn wird „dem ich hohnvoll dien' als Herrn"; M. 73—74 bow *and* quiver „er beugte sich erzitternd", M. 129—30 where — bend and parley „wo zitternd — schwätzt" usw. In der wenig pietätvollen Übersetzung von T. I., bei der Heine schon durch Auflockerung des Metrums die Möglichkeit einer gleich konzisen Wiedergabe aus der Hand gegeben hatte, kommt es allerdings vor, dass er auch die Sätze verschleppt und auseinander zieht. So wird dort ausnahmsweise, z. B. v. 22—23, ein Satz in zwei aufgelöst. Dagegen kann man die Koordination in der zweiten Strophe von F. nur billigen, da hier im Original nicht weniger als vier Sätze der Reihe nach voneinander abhängen:

"Would that breast were bared before thee
Where thy head so oft hath lain,
While that placid sleep came o'er thee
Which thou ne'er canst know again."

Bekanntlich beherrschte Heine die deutsche Sprache in seiner Jugend nur wenig und besonders die Regeln der Grammatik wurden ihm oft zum Stein des Anstosses. Ebenso scheint er es im Gebrauch der englischen Sprache nicht zu sonderlichen Erfolgen gebracht zu haben. Auch unsere Übersetzungen sind nicht ganz von Sprachsünden frei. Fehler wie F. 18 Gab's kein andrer Arm im Land, F. 27 Immer lebt der Schmerzgedanken, F. 30 Als wenn man um Toten klagt, F. 26 die hässliche Synkope blut't', F. 54 Kömmt für kommt, gegen Heines sonstigen Sprachgebrauch, mag ihm wohl eine Freundeshand aus der ersten Fassung herauskorrigiert haben. Immerhin sind noch einige Sprachwidrigkeiten stehen geblieben: M. 6 Mein Aug' erschliesst sich nur (soll heissen verschliesst sich); dem Englischen nachgeahmt, aber gegen den Geist unserer Sprache sind Wendungen wie M. 31 ff.: die umwebt, die wohnt, die mir bietet. G. N. 32 „Der dort oben schaut"

für „Der von dort oben herabschaut"; M. 202 mit Augen zu; Inversionen sind nicht selten: M. 2 Als ich muss wachen; M. 42 Ihr sollt nicht spotten meiner; M. 56 Zwar sollt' ich gehorchen nimmer; M. 111 Den Stern, der nun beherrschet dich; F. 28 Wieder sehn wir uns nicht mehr!? — Zwei englische Worte hat Heine missverstanden: M. 140 wird *subjects* mit „Gegenstände" statt „Untertanen", M. 42 *elude*, durch Verwechslung mit *illude* als „spotten" statt „entschlüpfen, entgehen" übersetzt.

Manche Anglizismen sind dem Übersetzer dunkel geblieben, z. B. die Anknüpfung des Relativsatzes ohne Pronomen in M. 145:

"Can ye not wring from out the hidden realms
Ye offer so profusely what I ask?"

„Könnt ihr nicht schaffen dies aus dunklen Reichen,
Ihr, die mir prahlerisch so vieles bietet?"

Die bekannte reflexive Ausdrucksweise "either found another" (Chr. 7) verstand Heine nicht und übersetzte: „beiden fand sich ein anderer" (d. i. ein Mittler), wodurch v. 7 — 8 ganz entstellt werden: das Original meint: die beiden konnten aus sich selbst heraus nie den Entschluss fassen, einander die Hand zur Versöhnung zu reichen. Auch für die absolute Partizipialkonstruktion "the scars remaining" (Chr. 9) scheint Heine des Verständnisses ermangelt zu haben; er übersetzt dunkel „die Schmerzgestalten". Dass T. I. 19 "That will not look beyond the tomb" von der Hoffnung auf die Seligkeit zu verstehen ist, scheint ihm nicht klar geworden zu sein. In T. I. 13 ist, wie schon erwähnt, der Sinn geradezu in sein Gegenteil verkehrt. Vielleicht ist an dem Irrtum die Wiederholung der Worte *Beauty* und *charm* mit schuld (Ch. H. I, 84, v. 7 u. 9 und T. I. 15 — 16). In M. 148 dient *But* nicht zur Anknüpfung an das Vorausgehende in der Bedeutung „ausser", sondern leitet die ironisch gemeinte Aufforderung ein:

„Aber du kannst ja sterben.“ M. 219 ist ein Missverständnis untergelaufen, da Heine das Bild des Schattens nur als Bezeichnung des Wesenlosen, Gestaltlosen auffasste (ähnlich wie bei seiner grossartigen Phantasiegestalt in „Deutschland“ VI. Kapitel, II. p. 443), während Byron dabei das enge Verbundensein des auf den Fersen folgenden Dämons mit seinem Opfer betonen wollte.[1])

Im ganzen können wir unser Urteil jedoch so fassen, dass in diesen wenigen Übertragungsversuchen Heines schon ein grosser Fortschritt im technischen Können zu beobachten ist, und man kann nur bedauern, dass der formgewandte Schüler der Romantik, der sich mit allen Qualitäten eines verständnisvollen Übersetzers ausgerüstet zeigt, seit seiner Abkehr von derselben auch seine Übersetzertätigkeit aufgegeben hat.

[1]) Vgl. Franz Körnig, Erklärungen einzelner Stellen zu Byrons Manfred. Progr. Ratibor 1889. Die Vergleichung mit den hier herangezogenen Übersetzern kann übrigens nur zu Heines Vorteil ausfallen.

III. Byrons literarischer Einfluss auf Heine.

Wenn wir nun nach dem literarischen Einfluss Byrons auf Heine fragen, so können wir gleich bei den Übersetzungen wieder anknüpfen. Freilich ist es nur eine der übertragenen Dichtungen, die in Heines literarischem Schaffen eine gewisse vorbildliche Rolle gespielt hat. Für die verhältnismässig grosse Zurückhaltung Heines dem englischen Text gegenüber, die wir schon oben mehrfach festzustellen Gelegenheit hatten, spricht auch die Tatsache, dass er es vermied, am Fare-thee-well, was doch so nahe lag, die leisen Umänderungen vorzunehmen, die das Gedicht auf seine eigenen Verhältnisse passend gemacht hätten, dass er vielmehr vorher das fremde Lied ohne jede Eigenmächtigkeit übertrug, um erst dann sein Seitenstück, das wir zweifellos in dem „Lebewohl“ (Junge Leiden, Lieder Nr. 5, I, p. 31) zu erkennen haben, daneben zu stellen. Dass Heine sich hier auf fremden Spuren bewegt und in der Nachahmung eines Musters befangen ist, das seiner Natur doch nicht recht gemäss war, kündigt sich in diesem nachempfundenen Gedicht schon durch den breiten, rhetorischen Stil an, der mit Heines sonstiger Dichtungsweise in gewissem Gegensatze steht und auf einen in die Augen stechenden Unterschied zwischen Byronscher und Heinescher Dichtung hinweist. Man braucht nur auf das ganz anders klingende, vier Jahre später abgefasste Lied in der „Heimkehr“ (Nr. 16, I, p. 104), das dasselbe Thema behandelt, hinzuweisen, wo Heine seinen eigenen Ton gefunden hat und mit Sicherheit anwendet.

Dieser Unterschied zwischen unseren beiden Dichtern ist ganz auffällig. Byrons Lyrik, auf die man Goethes Spruch anwenden kann: „Es gibt eine Poesie ohne Tropen, die ein einziger Tropus ist“,[1]) requiriert verhältnismässig selten auf symbolische und metaphorische Darstellungsmittel, bedarf aber wegen dieses Verzichtes auf eigentümlich dichterische Apperzeptionsformen um so mehr rein rhetorischer Stilmittel. Byron benutzt in der Hauptsache nur die Sprache selbst zu seinen künstlerischen Zwecken. Er begnügt sich in seiner Lyrik nicht am farbigen Abglanz der Dinge, sondern er möchte seine Gefühlswelt in ihrer leidenschaftlich erfassten und durchlebten Wirklichkeit selbst zu Worte kommen lassen und ohne Verkleidung darstellen. In diesem Sinne sagt er selbst einmal: “I hate all poetry that is mere fiction”, und in dem Schreiben an Murray “On the Rev. W. L. Bowles's Strictures on Pope” schreibt er in dem Bewusstsein, dass seine Phantasie nicht bedeutend war, und er sich auf dem Gebiete der freien Schöpfung nur schwerfällig bewegen konnte: “It is the fashion of the day to lay great stress upon what they call ‘imagination’ and ‘invention’, the two commonest of qualities: an Irish peasant with a little whisky in his head will imagine and invent more than would furnish forth a modern poem” (Proth. V, p. 554).

Und so hat er denn auch in der rein rhetorischen Form einige seiner schönsten und ergreifendsten Lieder geschaffen, wobei ihn die Unmittelbarkeit seiner Gefühlsäusserung stets vor der Gefahr bewahrte, in unpoetische, blasse Abstraktionen ohne Anschaulichkeit zu verfallen. Insofern urteilt Julian Schmidt richtig, wenn er von Byron sagt: „Seine Farbe, so glänzend sie ist, verschmäht durchaus die rein sinnlichen Mittel. Es ist der Geist der Natur selbst, der zu uns spricht.“

[1]) Sprüche in Prosa. Nr. 235.

Die Vorzüge der Heineschen Gedichte liegen indes gerade auf der entgegengesetzten Seite. Den Stil der reinen, unmittelbaren Gedankendarstellung vermeidet er fast völlig. Er liebt es vielmehr, die Aussenwelt durch Beseelung und Metaphern in seine Gefühlskreise hineinzuziehen und mitempfinden zu lassen. Dadurch erhält bei ihm das Phantasiemässig-Anschauliche einen viel grösseren Geltungsbereich. Er gesteht selbst, dass sein Mund „von Metaphern überquellt", und zuweilen reisst ihn dieser Bilderreichtum, den man durch sein orientalisches Geblüt hat erklären wollen,[1]) zu grössten Kühnheiten fort. Man braucht ja nur an „Fichtenbaum und Palme" oder an die „Lotosblume" zu denken, aber auch an andere Gedichte, wo das Bild nicht so einheitlich durchgeführt ist, wie hier, sondern wo der Dichter manchmal durch das ganze Lied hindurchbildert und aus einer Metapher in die andere fällt, um durch solche künstlich aufgesetzte Lichter den Gegenstand zwar oft recht reizvoll, aber zuweilen auch in nicht ganz natürlicher Beleuchtung vorzuführen.

Bei dem im Jahre 1822 verfassten Gedicht „Lebewohl" könnte man schon unter Beobachtung dieser Stileigentümlichkeit auf den Gedanken kommen, dass es unter dem Eindruck des gleichnamigen Byronschen Gedichtes entstanden sei. Die Verse und namentlich der Rhythmus des Fare-thee-well mögen Heine noch lange im Ohre nachgeklungen haben, so dass sein „Lebewohl" inhaltlich ganz deutlich daran anklingt und auch formell sich völlig damit deckt. Schon die beiden ersten Zeilen des Byronschen Gedichtes:

„Lebe wohl, und sei's auf immer,
Sei's auf immer lebe wohl"

[1]) Vgl. z. B. Jules Legras, Henri Heine Poète, Paris 1897, p. 131: „Il y a quelque chose d'oriental dans la hardiesse avec laquelle jaillissent des lieds ces gerbes de métaphores."

finden sich nur leise variiert und umgestellt wieder in:

v. 5. „Lebe wohl, du heil'ge Schwelle"
v. 4. „Lebe wohl! ruf' ich dir zu."

Wie es bei Byron heisst:

„War kein andrer Arm im Land,
Mir die Todeswund' zu schlagen,
Als der einst mich lieb umwand?"

so macht auch der deutsche Dichter der Geliebten den Vorwurf:

„Doch du drängst mich selbst von hinnen,
Bittre Worte spricht dein Mund."

Wie Byron klagt:

„Herzkrank, einsam und zermalmet, —
Tödlicher kann Tod nicht sein!"

so Heine:

„Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,
Und mein Herz ist krank und wund."

Der Abschied klingt in beiden Gedichten mit demselben hoffnungslosen Tone aus.[1])

Die Dichtung hat, was einzelne Gedanken ihres Inhalts betrifft, noch andere Ableger unter Heines Liedern. Das Gedicht „Wasserfahrt" (I, p. 49), das im nächsten Jahr entstand, klingt nur leise an, dagegen schlägt das Gedicht 24

[1]) Die dritte Strophe erinnert an die Verse von Robert Burns:

"Had we never loved so kindly,
Had we never loved so blindly,
Never met — or never parted,
We had ne'er been broken-hearted",

die ein seltsames Geschick durchgemacht haben. Byron benutzte sie als Motto zu seiner "Bride of Abydos" (Col. I, p. 147). Irrtümlich wurden sie wohl als Byrons Eigentum aufgefasst und A. W. Schlegel schrieb eine plumpe Parodie von 13 Strophen auf diese vier pseudo-byronschen Verse. Vgl. A. W. Schlegel, Sämtliche Werke, ed. Ed. Böcking 1846, II, p. 174.

des Lyr. Int. (I, 74) wieder deutlich in diesen Ton ein. Byron sagt:

„Alle meine Fehltritt' kennst du,
All mein Wahnsinn fremd dir blieb" [1])

und ebenso Heine:

„Sie haben dir viel erzählet
Und haben viel geklagt;
Doch was meine Seele gequälet,
Das haben sie nicht gesagt."

Die stille Ergebung, die Byron in den Worten aussprach:

„Doch, Versöhnungslose, nimmer
Dir mein Herze zürnen soll"

variiert Heine in Lyr. Int. 18 (I, 72):

„Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht."

Mehr noch als der Inhalt wirkte die Form des Gedichtes auf Heine anregend. In dem Gedicht „Lebewohl" findet sich dasselbe Metrum wie im englischen "Fare thee well". Während Heine in der Übersetzung nur ein Reimpaar in der Strophe hat, schliesst er sich in der Nachdichtung wieder ganz eng an Byron an und reimt auch die Vordersätze. Die Lieder mit fallendem Rhythmus machen im „Buch der Lieder" nur etwa den fünften Teil aller Gedichte aus; die Hälfte dieses Bruchteils, also ein Zehntel, schliesst sich genau an den hier in Frage kommenden Rhythmus an, nur dass teils doppelte, teils einfache Reimbindung stattfindet. Den Tonfall des ohne Auftakt beginnenden Metrums hat sich Heine vermutlich erst bei Gelegenheit dieser Übersetzung fester eingeprägt, denn vorher hatte er

[1]) Vgl. auch "To a Lady" v. 7 (Col. I, p. 189):

"They know my sins, but do not know
'Twas thine to break the bonds of loving."

ihn noch nicht angewendet. Auch später benutzte er ihn, wie der statistische Nachweis zeigt, nicht oft, da er ihm zweifellos nicht recht lag, und da er das richtige Gefühl hatte, dass das jambische Versmass der Eigenart unserer Sprache viel besser entspricht, als das trochäische.[1]) In der im Juli 1816 abgefassten, ziemlich umfangreichen Dichtung Byrons "The Dream" (Col. IV, p. 33), welche Goethe so hoch schätzte, dass er um ihretwillen allein die Erlernung der englischen Sprache empfahl, führt uns der Dichter sieben einzelne Traumbilder vor, in denen er über die Entwicklung und das Ende seiner unglücklichen Liebe zu Mary Chaworth berichtet. Der Gedanke an eine Vergleichung mit Heines „Traumbildern", wo dasselbe Thema in der nämlichen Einkleidung vorgeführt wird, liegt sehr nahe.[2]) Freilich hat die Verwendung des Traummotives an sich noch nichts Auffälliges; ist es doch bekannt, wie sehr die deutschen Romantiker die Darstellung der Nachtseiten des menschlichen Lebens bevorzugten, und mit welcher Meisterschaft sie den magischen Verkehr der Seele mit der Aussenwelt darstellten. Dagegen ist die eigentümliche Verwendung desselben in nur lose aneinander gereihten Szenen offenbar keine zufällige Übereinstimmung. Bei Byron wurde die Anlage des ganzen Gedichtes zugleich mit der Ausführung der Teilstücke entworfen, und die einzelnen, in einem Gusse entstandenen Bilder sind wirklich in den Rahmen der Einkleidung hineinkomponiert. Bei Heine dagegen besassen die einzelnen Lieder ursprünglich selbständigen Wert. Erst durch eine spätere Redaktion

[1]) Karl Hessel, Die metrische Form in Heines Dichtungen. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. III (1889), p. 47 ff.

[2]) Nachdem ich meine Beobachtungen zusammengestellt hatte, sah ich meine Ansicht durch Eugen Kölbings Auffassung bestätigt. Vgl. Lord Byrons Werke in kritischen Texten mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von E. Kölbing. Weimar 1896. II, p. 244.

wurden sie, offenbar nach dem Vorbilde von Byrons "The Dream", zu einer Folge von Traumgesichten zusammengefasst, und, so gut es ging, durch einen substituierten inneren Zusammenhang zu einem abgerundeten Ganzen vereinigt. Um das richtig beurteilen zu können, muss man wissen, mit welcher virtuosen Geschicklichkeit Heine die einzelnen Zyklen des „Buchs der Lieder" künstlerisch gruppierte. Für Heine war die Anordnung der Gedichte keineswegs so gleichgültig, wie für viele andere Dichter, die sie einfach in bunter Reihe aufführen. Er ordnete dieselben auch nicht nach kritischen Gesichtspunkten, wie etwa nach ihrer Entstehungszeit oder nach bestimmten Erlebnissen — nennt er doch auch kein einziges Mal den Namen der besungenen Geliebten —, sondern er ordnet sie, ganz unbekümmert um ihre wahren Grundlagen, nach einem idealen Einteilungsgrunde und schafft so, indem er sie stets mit grösstem Feingefühl auf ihre Gesamtwirkung hin komponiert, ein völlig neues Ganze, das natürlich mit der inneren Geschichte der einzelnen Lieder im Gemüt des Dichters meist gar nichts mehr zu tun hat. So ist auch die erste Episode der „Jungen Leiden" ein aus zufällig zusammengetragenen Blumen gebundener Liederkranz.

Wenn hier auch der flüchtige Leser mit einiger nachhelfender Phantasie recht wohl ein dramatisch abgeschlossenes Erlebnis zusammensetzen kann, so ist es doch auch nicht schwer, die Nähte zu erkennen, durch welche die Gedichte, deren Abfassungszeiten fünf Jahre auseinander liegen, zusammen gehalten werden.[1] Durch eine geschickte Interpolation sind die 1821 entstandenen Lieder Nr. 1, 3, 4, 5 und 10 dem ursprünglichen Bestande, der bereits aus dem Jahre 1816 stammt und an die Düsseldorfer Scharfrichterstochter gerichtet ist, eingereiht worden. Für unsere Annahme, dass die Einkleidung des Zyklus nach dem Vorbilde von Byrons "The Dream" vorgenommen worden ist, spricht

auch der Umstand, dass die interpolierten und wohl 1821 entstandenen Lieder greifbare Ähnlichkeit mit einigen Szenen aus Byrons Gedicht aufweisen.

Byron beginnt seine Dichtung mit den bekannten Worten, die wohl mit zu dem Schönsten gehören, was über die esoterische Bedeutung des Schlafes und Traumes gesagt worden ist, und auch Heine gibt als Einleitung ein ähnliches, allgemein gehaltenes Gedicht. Beide wollen in ihren Versen eine Reihe erschütternder Bilder festhalten, die ihnen vor ihr geistiges Auge getreten sind. Byron sagt:

"I would *recall a vision* which I dream'd" (v. 231),

und Heine ganz ähnlich 1, v. 10:

„Du bliebst, verwaistes Lied! Verweh jetzt auch,
Und such das Traumbild, das mir längst entschwunden."

Und nun entrollen beide eine Reihe von einzelnen Bildern, welche die Hauptmomente ihres unglücklichen Liebesromans darstellen. Wie Byron jede neue Szene seiner Vision mit den Worten einleitet:

"A change came o'er the spirit of my dream",

ähnlich betont auch Heine fast jedesmal am Anfang der einzelnen Gedichte den visionären Charakter der dargestellten Begebenheit.

Byrons erstes Bild erscheint in einer lieblichen Landschaft. Die beiden Jugendgespielen weilen auf einer sanft vorspringenden Anhöhe bei Annesley, die umkrönt ist mit einem Diadem von Bäumen. Während sie ins Tal hinabschauen, sieht das Mädchen sehnsüchtigen Blickes in die Ferne, ob sein Geliebter nicht zu Ross mit Windeseile herbeifliege, und der Jüngling muss sich dabei der Hoffnungslosigkeit seiner Liebe bewusst werden. Im zweiten Bild treffen wir den Verschmähten im Schloss der Geliebten, wo er mit kaltem Händedruck Abschied nimmt. Dann wirft er sich aufs Ross und reitet fort, um in fernen Zonen

seinen Schmerz zu vergessen (viertes Bild). Als er in die Heimat zurückkommt, sieht er die Geliebte vermählt, aber schon rächt sich ihre Untreue:

"Upon her face there was the tint of grief,
The settled shadow of an inward strife,
And an *unquiet drooping of the eye*,
As if its lid were charged with unshed tears" (v. 132 ff.).

Eine ähnliche Situation stellt nun Heine in seinem dritten Traumbild dar; der Dichter sieht seine Geliebte als Braut eines anderen. Doch als er vor sie hintritt, bricht ihr wahres Gefühl durch:

„Und bittre Thränen plötzlich sich ergossen
Aus Liebchens Augen."

Im nächsten (sechsten) Bilde schildert nun Byron, um das Bild des Elends zu vollenden, noch seine eigene unglückliche Vermählung, und zwar wählt er die Trauungsszene selbst für sein Traumgesicht. Er sieht sich mit seiner Braut vorm Altar stehen, aber selbst dort noch erwacht in ihm die alte Liebe. Wie in jener verhängnisvollen Abschiedsstunde, so auch hier

"— — — a moment o'er his face
The tablet of unutterable thoughts
Was traced" (v. 153 ff.).

In ruhiger Fassung spricht er jedoch "the fitting vows". Aber kaum kann er sie selbst verstehen,

"And all things reel'd around him" (v. 158).

Auch diese Situation hat Heine mutatis mutandis im vierten Traumbild übernommen, das in der Gedichtsammlung von 1822 den Titel „Die Trauung" führte. Wie Byron, so kam es auch ihm darauf an, die kirchliche Einsegnung eines Bundes zu verurteilen, der im Widerspruch mit den Ansprüchen des Herzens geschlossen wird. Da er sich selbst bei einer solchen Szene als Beteiligten nicht darstellen

konnte, benutzte er die Vermählung der Geliebten mit dem verhassten Nebenbuhler, die am 15. August 1821 stattgefunden hatte. Auch hier müssen sich die Beteiligten bei dem Schwure gewiss werden, dass über ihrem Bunde kein günstiges Geschick waltet. Man vergleiche:

„Vor einem Altar stand das Männchen da,
Mein Lieb daneben, beide sprachen: ‚Ja!'
Und tausend Teufel riefen lachend: Amen"

mit Byron (VI):

"I saw him stand
Before an Altar — with a gentle bride" (v. 145 f.).

Das fünfte Traumbild, das uns in das Hochzeitshaus führt, fällt nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung, da es von einem Sonette Dantes beeinflusst ist,[1]) kann aber doch auch zeigen, wie eng sich der junge Dichter hier an fremde Vorbilder anschliesst. Zeigt sich hier die Entlehnung schon ziemlich deutlich, so wird die Wahrscheinlichkeit einer solchen noch grösser, wenn wir den Einfluss von Byrons "Dream" auch über die „Traumbilder" hinaus noch in anderen Gedichten wahrnehmen können, die um diese Zeit entstanden sind.

Manche Rezensenten, welche die „Traumbilder" für ein organisches Ganze ansahen, ohne sich jedoch über die deutlich sichtbaren Risse hinwegtäuschen zu lassen, hatten geglaubt, dass der Zyklus durch allzu strenge Sichtung entstellt worden sei. Heine wusste aber selbst besser, was er von diesen Juvenilia zu halten habe, und wie sich die unverkennbaren Gedankensprünge erklärten. In einer Anmerkung[2]) gestand er selbst ein, dass sich „viel Unreifes und Unerquickliches" in die Sammlung eingeschlichen habe, und fühlte sich verpflichtet, zur Ausfüllung der Lücken noch zwei

[1]) I, p. 490 (Anmerkung).
[2]) I, p. 520, Lesarten zu Lyr. Int. Nr. 60.

Traumbilder nachzuliefern. Für das eine davon scheint er nun wieder auf die bewährte Quelle von Byrons "Dream" requiriert zu haben. Hatte er sich bisher von dem 5. und 6. Stück des Byronschen Gedichtes (3. und 4. Traumbild) anregen lassen, so scheint er jetzt das 3. Stück ins Auge gefasst zu haben. Jetzt wählt er auch die fünffüssigen Verse des englischen Gedichtes, bindet sie jedoch zu Stanzen. Natürlich ist wieder das Traummotiv verwertet. In dem Schloss der Geliebten durchwandert der Dichter die Gemächer, und als er mit Mühe die Ausgangspforte gefunden hat und sich entfernen will, da trifft er am Tor die Geliebte. Sie sehen sich mit schmerzlichem Blick zum letzten Male in die Augen, bevor aber eine Verständigung zwischen beiden zu stande kommt, erwacht der Dichter. Ganz ähnlich ist die Situation im dritten Stück des "Dream". In dem altertümlichen Saale eines alten Gebäudes sehen wir zuerst den bleichen Jüngling allein. Während er noch mit der Absicht kämpft, ihr seine Liebe zu gestehen, tritt die Geliebte ein; aber er findet das Wort nicht, um ihr seine unglückliche Leidenschaft zu entdecken, und verabschiedet sich mit kaltem Gruss,

"he pass'd
From out the massy gate of that old Hall" (v. 101).

Im Jahre 1822 bereicherte sich Heine nochmals durch einen Griff in die an Einzelmotiven so reiche Dichtung Byrons. Er plante noch einen zweiten Zyklus von Traumbildern, zu dem das Gedicht „Ratcliff" (I, p. 137) gehören sollte. Der Dichter führt sich hier unter dem Namen des Helden seiner Tragödie ein und nennt die Geliebte demgemäss Maria. Aber das Gedicht kann ebensowenig als Fortsetzung zu der Tragödie angesehen, als durch ein Erlebnis Heines begründet werden. Es wird hier, wieder in der Einkleidung des Traumes, dargestellt, wie der Dichter die Geliebte, die ihn einst verstossen, auf ihrem Landsitz besucht. Er findet

sie inmitten äusserer Pracht und Wohlhabenheit als eine abgehärmte und elende Frau, die dem Wahnsinn verfallen ist. Heine hat nun seine Jugendgeliebte, die mit ihrem Gemahl, dem Gutsbesitzer John Friedländer in Königsberg lebte, erst sechs Jahre nach ihrer Vermählung zum ersten Male wiedergesehen. Wenn er also ihr Elend und ihren Wahnsinn hier in so grellen Zügen malt, so ist das eine blosse Erfindung, die aber im 7. Stück von Byrons "Dream" schon vorgebildet ist. Freilich hat Heine in seiner damals noch so heftigen Erbitterung über die Falschheit der Geliebten das Motiv arg verzerrt und entstellt, aber trotzdem ist der Einfluss nicht von der Hand zu weisen. Mrs. Musters, Byrons Jugendgeliebte, endete in der Tat 1832 im Wahnsinn, und Byron spricht ahnungsweise davon, freilich viel schonungsvoller, als Heine:

"she was become
The Queen of a fantastic realm; her thoughts
Were combinations of disjointed things — —
And this the world calls frenzy" (v. 172 ff.).

Auch Heine sieht im Traum ein Bild der Zukunft und lässt Maria phantastisch verworrene Dinge reden. Zuletzt aber besinnt sie sich auf ihre Lage und alte, süsse Erinnerungen erwachen noch einmal. Sie besinnt sich, von ihrem Geliebten jüngst Lieder gelesen zu haben, in denen er ihr Elend ahnte und fragt deshalb:

„Wie wusstest du, dass ich so elend bin?"

Und damit werden wir zugleich auf die letzten Spuren des Byronschen Gedichtes bei Heine hingewiesen, denn die Lieder, auf welche Maria hier anspielt, können keine anderen sein als Nr. 17—19 des Lyr. Int. (I, p. 72), die 1822 zusammen unter der Überschrift „Die Vermählte" erschienen. Hier wird das düstere Ende der beiden Liebenden ausgemalt, und dabei stellt sich eine Reminiszenz an die

letzten Verse in Byrons Gedicht ein, die den tief erschütternden Ausgang berichten. Es muss für beide Dichter der Gedanke, dass die stolze Geliebte nach ihrem Treubruche allein das Glück hat auch nicht finden können, eine tröstende Beruhigung gewesen sein. Heine sagt:

„Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist."

Und wenn er in dem Verse

„Mein Lieb, wir sollen beide elend sein"

das Unglück als eine höhere Schickung ansieht, so folgt er auch darin nur Byron, welcher sagt:

"*It was of a strange order*, that the doom
Of these two creatures should be thus traced out
Almost like a reality — the one
To end in madness — *both in misery*" (v. 203 ff.).

Die Dichtung muss einen recht nachhaltigen Eindruck auf Heine gemacht haben, sonst hätte er nicht ein solches Kapital daraus geschlagen. Man kann vermuten, dass auch auf dieses Gedicht Heine durch Frau von Hohenhausen aufmerksam geworden ist, waren doch kurz vorher in dem bekannten Zwickauer Übersetzungsunternehmen des um Byron sehr verdienten Verlegers Schumann, an dessen Veranstaltung auch Frau von Hohenhausen durch eigene Arbeiten beteiligt war, Byrons Gedichte in der Übertragung von Wilhelm Reinhold erschienen. Aber ein noch näher liegender Grund für diesen Einfluss ist unschwer zu erkennen. Unsere Dichter hatten in ihrer ersten Liebe ein auffallend ähnliches Missgeschick, bei beiden wirkte die herbe Abweisung als ein Unglück für ihr ganzes weiteres Leben, und bei beiden warf diese unselige Liebe, welche die Vermählung der Geliebten noch lange überdauerte, die düstersten Schatten in ihre Zukunft.[1]) Durch diese eigensten Erfahrungen gelang es

[1]) Man vgl. D. J. V, 4 mit Heine II, p. 29 („An Jenny") und beobachte die Gleichheit der Situation in "Well thou art happy" (Str. 3—4, Col. I, p. 278) und Heine „An die Tochter der Geliebten" (II, p. 36).

Heine auch, die überkommenen Motive von innen heraus von neuem zu beleben und seinem eigenen Besitzstande so einzuverleiben, dass die literarische Herkunft seiner Motive nur mit scharfer Sonde zu entdecken ist. Das kann besonders in den zuletzt erwähnten Versen Heines klar werden, über die man das Urteil eines ausgezeichneten Heinekenners[1]) höre: „In dem furchtbar schönen Ausklang:

„Mein Lieb, wir sollen beide elend sein —"

lagert sich über den dunkeln Wellen dieser kleinen subjektiven Liebestragödie der Schatten eines weltgeschichtlichen Schicksalsgedankens, der alles Irdische in die Netze eines verderbenbringenden tragischen Prinzips verflochten zeigt. In diesem Sinne ist die Kunst, die das schlicht Biographische zum Ewigen erhebt, hier auf ihrem Höhepunkte angelangt."

* * *

Unter den „Romanzen" des ersten Zyklus hat Brandes[2]) in dem Gedicht „Belsatzar" (I, p. 46) Byronschen Einfluss erkennen wollen, und es will mir scheinen, als sei diese Annahme nicht ganz unbegründet. Die 1814 entstandenen "Hebrew Melodies", unter denen sich das Gedicht "Vision of Belshazzar" (Col. III, p. 397) befindet, erschienen 1820 in einer guten Übersetzung von dem damals sehr angesehenen und auch Heine wohlbekannten[3]) Berliner Kanzelredner Franz Theremin.[4]) Der Übersetzer, der selbst als geistlicher

[1]) Wilhelm Bölsche, Heinrich Heine. Leipzig 1888.

[2]) Georg Brandes, Die Hauptströmungen der deutschen Literatur des 19. Jahrh. 6. Band: Das junge Deutschland, p. 127.

[3]) Vgl. „Briefe aus Berlin", VII, p. 562 (Lesarten).

[4]) Hebräische Gesänge. Aus dem Engl. des Lord Byron von Franz Theremin. Mit beigedrucktem engl. Text. Berlin 1820. — Das Buch muss schon zu Anfang desselben Jahres erschienen sein, in dem Heines Ballade entstand; denn Platen, der die Übertragung bewunderte und auch an der Vorrede besonderen Gefallen fand, verzeichnet sie schon am 31. März in seinem Tagebuch.

Liederdichter mehrmals hervorgetreten war, betrachtete es, wie er in der Vorrede sagt, als wünschenswert, dass die Poesie auf dem hier von Byron eingeschlagenen Wege fortfahre, das reiche alttestamentliche Stoffgebiet auszubeuten. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass die Anregung zu der Heineschen Ballade von Byron ausging; jedenfalls verdankt er ihm aber auch nicht viel mehr. Denn er ging dann seine eigenen Wege, und da er, wie Byron, ein starker Bibelfreund war, erholte er sich an der betreffenden Stelle des Alten Testamentes selbst Rats. Heine war in der Bibel sehr belesen und schätzte sie, besonders das Alte Testament, das er, wenigstens in seiner Jugend,[1]) den Evangelien vorzog, sehr hoch. So schreibt er z. B. am 8. Juli 1830 von Helgoland: „Welch ein Buch! Gross und weit wie die Welt, wurzelnd in die Abgründe der Schöpfung und hinaufragend in die blauen Geheimnisse des Himmels .."[2]) Auch Byron, dessen Gedanken schon in seinem zartesten Alter von seiner gottesfürchtigen Amme May Gray auf die Schätze der hebräischen Poesie hingelenkt worden waren, bekannte, zur Heiligen Schrift in einem ähnlichen Verhältnis zu stehen. Im Jahre 1821 schreibt er an Murray: "I am a great reader and admirer of those books (the Bible) and had read them through and through before I was eight years old — that is to say the Old Testament, for the new struck me as a task, but the other as a pleasure" (Proth. V, p. 391).

Heine kannte also, wie wir annehmen müssen, den Bericht im 5. Kapitel des Propheten Daniel sehr gut,[3])

---

[1]) Später hat er sich allerdings in halbernstem Tone auch einmal dahin ausgesprochen, dass ihm das demokratische Christentum mehr zusage, als das starre alttestamentliche Judentum. Vgl. „Die Stadt Lucca" III, p. 401 f.

[2]) VII, p. 46. Man vgl. auch IV, p. 159 ff.; VI, p. 54; VII, p. 52.

[3]) Vgl. IV, p. 157 und III, p. 20.

und benutzte ihn zweifellos als unmittelbare Quelle. Der Schüler der Volkspoesie geht aber nun mit ganz anderen künstlerischen Absichten an den Rohstoff heran, als Byron, und schaltet damit viel freier, indem er viel mehr eigene Farbe hinzugibt und das Balladenhafte herausarbeitet. In der bekannten Sprungmanier, die alle leicht hinzudenkbaren Zwischenglieder weglässt, entwirft er seine Skizze. Es wird ihm sofort der dramatische Höhepunkt klar, der Umschlag der schnöden, lärmenden Weltlust des heidnischen Despoten in die plötzlich eintretende leichenstille Ruhe bei der gespenstischen Ankündigung des hereinbrechenden Strafgerichts. Diesen hebt er durch die herausfordernde Lästerung Jehovas noch besonders heraus und stellt ihn nicht, wie Byron, an den Anfang, sondern in die Mitte des Gedichts, indem er zugleich vermeidet, die Wirkung desselben durch die Deutung Daniels zu verzögern und abzuschwächen. So bedeutet seine Ballade durch die völlig veränderte Disposition einen mächtigen Fortschritt über Byron, dessen Einfluss sich nur in kleinen Einzelheiten zeigt. Gut beobachtet ist z. B. ein feinwirkendes, unheimliches Stimmungsmittel, wenn der Dichter den Augenblick, wo die gespannte, atemlose Aufmerksamkeit des Trägers der Handlung sowohl wie des Lesers nur auf die gespenstische schreibende Hand konzentriert ist, durch einen neuen Reim gleichsam nicht zu stören wagt und deshalb, wie Byron (v. 10, 12, 14, 16 hand : sand, hand : wand), in v. 31—34 viermal denselben Klang anwendet (Wand : Hand, Wand : schwand).

Wenn sich also die Einwirkung auch nicht weit erstreckt, so scheint doch Heine das Byronsche Gedicht nicht völlig ausser acht gelassen zu haben.

Theremin sagt in der Vorrede zu seiner Übersetzung: „Ein höchst rührender Moment im Zustande der Juden: ihr Verhältnis zu dem ewig verlorenen Vaterlande, — ist dem poetischen Blick des Lord Byron nicht entgangen;

und es gehören die darauf sich beziehenden Gesänge, worin neben einzelnen Blitzen von Zorn oder froher Erinnerung eine tiefe, lebensmüde Trauer herrscht, vielleicht zu den schönsten in der Sammlung.“ Gerade diese Seite der Byronschen Gedichte muss Heine, der den jahrtausendalten Judenschmerz so innig nachzufühlen vermochte, und von dem gesagt worden ist[1]): „Tiefer und gewaltiger hat keiner die Empfindungen des jüdischen Volksherzens, sein Sehnen und sein Leiden beschworen, schmerzlicher hat nie eine Lippe von dem ewigen Wehe Israels getönt“, besonders angesprochen haben. Unter den 24 Liedern, die meist einen streitbaren Kampfeston anstimmen, ist eines der ergreifendsten “The wild gazelle” (Col. III, p. 384 f.), wo Byron in der 3. Strophe dem unstet und heimatlos umherschweifenden Volke Judas ein Bild aus der morgenländischen Heimat entgegenhält und sehr poetisch darauf hinweist, wie die Palme, die nur in der angestammten Erde des Orients Wurzel schlagen kann, ihr Volk ziehen lassen und ihm in einsamer Wüste nachtrauern muss, während sich die Stämme, die einst in ihrem Schatten gewohnt hatten, mit abendländischen und nordischen Völkern vermischen. Ich möchte die Vermutung aussprechen, dass man hier den Keim zu Heines Gedicht vom Fichtenbaum und der Palme (I, p. 78) zu sehen habe, dass also die für ein Liebesgedicht ziemlich seltsame Symbolik ursprünglich durch ein tiefes, verstecktes und nur im stillen gehegtes Heimatsgefühl des israelitischen Dichters begründet sei.[2]) Die Sehnsucht nach

---

[1]) David Kaufmann, Aus Heinrich Heines Ahnensaal. Bresl. 1896. p. 4.

[2]) Karl Hessel (H. Heine, Dichtungen. Ausgewählt und erläutert. Bonn 1887. p. 314) hat den Keim unseres Gedichtes in einem Aufsatz von Carové im „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst“ von 1816 finden wollen, wo allerdings vergleichsweise einmal diese beiden Bäume zur Bezeichnung des äussersten landschaftlichen Kontrastes zusammen genannt werden. Doch fordert in dem Byronschen

dem Orient begegnet bei unserem Dichter allenthalben. Besonders schön kommt ja seine Vorliebe für alles leidenschaftlich Morgenländische zum Durchbruch, als er in jener tollen Johannisnacht von Urakas Hexennest aus die üppige Phantasiegestalt der Herodias als seine Muse begrüsst, jene wahnsinnige, schöne Jüdin, die auf weissem Zelter reitend mit dem blutigen Haupte des geliebten Täufers spielt, und der

„Auf dem glutenkranken Antlitz
Lag des Morgenlandes Zauber".

Die "Hebrew Melodies" haben mit ihrer hinreissenden Klangschönheit jedenfalls einen tiefen Eindruck auf Heine nicht verfehlt. In Erinnerung daran und jedenfalls auch in dem Bewusstsein, sich in dieser alttestamentlichen Geistesrichtung mit dem Lord zu berühren, wählte er im Jahre 1851 für eine Gedichtsammlung des „Romanzero", die auch z. T. biblische Motive enthält, denselben Titel, ohne dass aber damit irgend eine Beziehung zu den im übrigen einen ganz anderen Ton anschlagenden Byronschen Gedichten angedeutet werden sollte.

Die erste Gruppe der Lieder des Lyr. Int. (1—11) bewegt sich in einer überschwenglichen Gefühlsweichheit. Auch Byron schlägt in seinen Jugendgedichten einen in hohem Grade sentimentalen Ton an, indem sich Tränen und Seufzer oft wiederholen. Nicht nur, dass die sehnende und unbefriedigte Liebe Tränen entlockt, sondern sogar die Vereinigung des Gefühles, die seligsten Augenblicke höchsten Liebesglückes erhalten durch einen erquickenden

---

Gedicht die bereits beseelt gedachte Palme die gemütliche Anteilnahme viel mehr heraus. Die Antithese der entsprechenden nordischen Allegorie war dann leicht zu finden. — Richard M. Meyer hat in einem interessanten Aufsatz („Deutsche Dichtung" 1899, p. 25 „Motiv-Wanderungen") das Fortleben dieses Themas in der deutschen Literatur verfolgt.

Tränenschauer erst ihre himmlische Weihe. Besonders zeichnen sich in dieser Hinsicht Byrons Lieder an Karoline aus. In dem ersten dieser schon 1805 entstandenen Gedichte heisst es v. 9 ff. (Col. I, p. 8):

"But when our cheeks with anguish glow'd,
When thy sweet lips were join'd to mine,
The tears that from my eyelids flow'd
Were lost in those which fell from thine."

Denselben überschwenglichen Gefühlserguss in der gleichen Situation, wo die Liebe zur verzehrenden Flamme wird, und die Tränen zusammenrinnen, gibt Heine in seinem berühmten Gedicht Lyr. Int. 6 (I, p. 67) wieder.

Heine hat zeitlebens besonders gern mit der Idee einer seltsamen Verbindung von Todesgedanken mit Liebesvorstellungen gespielt. So sicher er nun dabei auch von der deutschen Romantik, namentlich von Novalis, beeinflusst ist, so darf man doch auch Byronsche Einwirkung nicht übersehen. Namentlich kommen hier wieder die erwähnten Lieder an Karoline in Betracht. Schon die Gegenüberstellung von Tod und Leben und die Sehnsucht nach dem Grab, wie sie sich ausspricht in den Versen:

"In the grave is our hope, for in life is our fear"
(To Caroline III, v. 20)

oder

"Oh! when shall the grave hide for ever my sorrow?"
(To Caroline III, v. 1; Col. I, p. 21 f.)

begegnet bei Heine oft, am schönsten in dem 1824 geschriebenen Gedicht Heimkehr 87 (I, p. 134):

„Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag."

Den Wunsch, mit der Geliebten ein Grab zu teilen, äussert der deutsche Dichter mehrfach.

Man vergleiche „Romanzen“ Nr. 13, (I, p. 513 Lesarten):

„Am liebsten möcht' er liegen
Mit Liebchen im Totenschrein,
Ans kalte Lieb sich schmiegen;
Der Tod macht alle rein“ —

oder Lyr. Int. 31 (p. 77):

„Und doch möcht' ich im Grabe liegen
Und mich an ein totes Liebchen schmiegen“,

mit Byrons 1805 entstandenem Gedicht "To Caroline" (Col. I, 21—23, Schlussstrophe):

"Oh! when, my ador'd, in the tomb will they place me ....
If again in the mansion of death I embrace thee,
Perhaps they will leave unmolested the dead."

Noch mehr zu bedenken gibt aber eine Parallele zu dem Gedicht Lyr. Int. 32 (p. 77), wo dieser Gedanke noch weiter ausgesponnen wird, und der Dichter sagt, in welcher Situation er das Herannahen des Jüngsten Tages erwarten möchte: Wenn die Toten aus ihren Gräbern erstehen, dann will er, unbekümmert um den Schall der Posaunen, dem Rufe des Richters trotzen und in der Gruft das Einzige umschlungen halten, was ihm der Himmel nicht ersetzen kann. Mit demselben Bild verherrlicht Byron die über den Tod hinausdauernde Liebe in dem 1803 entstandenen Gedicht "To D—" (Col. I, 7):

"And, when the grave restores her dead,
When life again to dust is given,
On thy dear breast I'll lay my head —
Without thee where would be my Heaven?"[1])

Eine ähnliche Situation am Jüngsten Tage stellt sich Heine auch in Nr. 64 des Lyr. Int. (p. 90f.) vor: Der Dichter liegt im Grabe. Da pocht die Liebste an und erweckt ihn, um

[1]) Dass das Gedicht ursprünglich an einen Jugendfreund (Lord Delawarr) gerichtet ist, verschlägt nichts, da das im Gedicht selbst kaum deutlich wird.

ihm den Anbruch des Gerichtstages zu verkündigen. Aber da seine Wunden noch zu sehr schmerzen, kann er nicht aufstehen. Zur Linderung lässt er sich ihre Hand aufs Herz legen:

„Dann wird es nicht mehr bluten,
Geheilt ist all sein Schmerz."

Damit kann man die Stelle im "Giaour" (v. 1312) vergleichen (Col. III, p. 144):

"Oh! pass thy dewy fingers o'er
This brow that then will burn no more;
Or place them on my hopeless heart."[1])

Freilich ist es hier die Geliebte, die aus ihrem kalten Ozeangrabe kommt, um den noch lebenden Giaour zu trösten.[2])

In der „Götterdämmerung" (I, p. 135) entwirft Heine das schaurige Bild von einem Leichenfeld, das sich unter der Erdrinde verbirgt, indem er den Aberglauben benutzt, dass es, wie er in der Einleitung zu „Don Quichotte" sagt, „Leute gibt, welche durch die Erde schauen und die darin begrabenen Schätze und Leichen sehen können" (VII, p. 308):

„Ich seh' die Toten;
Sie liegen unten in den schmalen Särgen,
Die Händ' gefaltet und die Augen offen,
Weiss das Gewand und weiss das Angesicht,
Und durch die Lippen kriechen gelbe Würmer."

---

[1]) Vgl. auch Heine, Nachlese zu den Gedichten I. Buch, 9 (Schlussstrophe). II, p. 8.

[2]) Die Vereinigung der Liebenden im Grabe ist ein in der Volkspoesie ziemlich gangbares Motiv. In „Romeo und Julia" (V, 3 v. 106 ff.) ist es vorgebildet, in „Des Knaben Wunderhorn" tritt es uns in der Ballade vom „Grafen Friedrich" (1808, II, p. 289, Str. 31—33) entgegen (Vgl. R. H. Greinz, H. Heine und das deutsche Volkslied. Eine krit. Untersuchung nach dem Stoffgebiet der Heineschen Lyrik. Neuwied und Leipzig, o. J. [1896] p. 16—19), und einen besonders schönen Ausdruck hat es in der Sage gefunden, die den Tod von Abälard und Heloise umspann. Es wird erzählt, dass, als man den

Zu solchen grotesken Phantasien kann Heine auch durch Byron veranlasst worden sein, der z. B. in dem Gedicht "A Fragment" (Col. IV, p. 52), 1816 sich dieselbe Frage nach dem Zustand der Toten vorlegt:

"The under-earth inhabitants — are they
But mingled millions decomposed to clay?" etc. (v. 23 ff.).

In der widerlichen Ausmalung solcher Bilder geht ja Byron, wie überhaupt die Engländer, oft über die Grenzen des ästhetisch Statthaften hinaus. An die erwähnte Stelle bei Heine erinnern die Verse 945 ff. des "Giaour" (Col. III, p. 129):

"It is as if the dead could feel
The icy worm around them steal,
And shudder, as the reptiles creep
To revel o'er their rotting sleep,
Without the power to scare away
The cold consumers of their clay!"

Der „Vampirismus", der zwar schon seit dem Jahre 1797 durch das Muster von Goethes „Braut von Corinth" in unserer Literatur hier und da in Aufnahme gekommen war, wurde erst durch Byron und Coleridge wieder neu belebt. Durch ersteren fand dieser Stoff seine volle und eine geraume Zeit anhaltende Beliebtheit, besonders seitdem 1819 die von seinem Arzte Polidori verfasste Novelle "The Vampire" erschienen war, zu der Byron in der Schweiz anfänglich selbst eine Skizze entworfen, deren Ausarbeitung er aber später unterlassen hatte. Diese Schauernovelle, als deren Autor ursprünglich durchaus Byron in Anspruch genommen wurde, wird Heine sicherlich gekannt haben, waren doch bis zum Jahre 1821 schon vier deutsche Übersetzungen resp. Bearbeitungen davon erschienen. Ausserdem

Leichnam Heloisens in das Grab Abälards versenkte, der 20 Jahre früher verstorben war, dieser die Arme ausgebreitet und die Geliebte fest umschlungen habe. Byron verwendet diese schöne Sage in "The Island" IV, 9 und spricht in einer Anmerkung darüber.

zeigt sich aber Byrons Vorliebe für diesen Stoff an einzelnen Stellen seiner eigenen Werke. So findet sich z. B. eine der eindrucksvollsten Anwendungen dieser Schreckgestalt des Volksaberglaubens in jenem grässlichen Fluch, der über den Giaour wegen der Ermordung Hassans verhängt wird, und von dem sich bis heute in der bei uns noch am volkstümlichsten erhaltenen Bearbeitung des Stoffes, in Marschners Oper „Der Vampir", eine Übersetzung erhalten hat:

"But first, on earth as Vampire sent,
Thy corse shall from its tomb be rent:
Then ghastly haunt thy native place,
And suck the blood of all thy race" etc.
("Giaour" v. 755 ff.; Col. III, p. 121.)

Auch bei Heine taucht das Motiv immer wieder auf, und besonders gern verwendet er es zum bildlichen Ausdruck. Poetisch verwertet hat er es erst später, als der Stoff sich schon über fast alle europäischen Literaturen verbreitet hatte, und am besten ist ihm die Verbindung grauenhafter und sinnlicher Vorstellungen, wie sie sich an dieses Wesen knüpfen, in den Versen gelungen, die er 1851 seinem Tanzpoem vom Doktor Faust vorausschickte (I, p. 296).[1])

Dem Gedanken, dass zwei Liebende, die geflissentlich ihr Liebesleben abgetötet und, indem sie sich einander versagten, das Glück von sich gestossen haben, als es an sie herantrat, eigentlich nur noch als Abgeschiedene oder wenigstens Scheintote durch das Leben gehen, so dass dem Tode an ihnen nicht mehr viel zu zerstören bleibt, hatte schon Byron Ausdruck gegeben. Ch. H. II, 23 heisst es;

"Alas! when mingling souls forget to blend,
Death hath but little left him to destroy!"

[1]) Stefan Hock, Die Vampirsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausg. von F. Muncker. Berlin 1900.

und ähnlich Ch. H. III, 32:

"The day drags through, though storms keep out the sun;
And thus the heart will break, yet brokenly live on."

Vielleicht schwebten Heine, dem ja die verfehlte Liebe fast zum einzigen Thema seiner Lyrik wurde, die Verse vor, als er denselben Gedanken so prägnant ausdrückte in den Versen Heimkehr 33 (I, p. 111):

„Sie waren längst gestorben
Und wussten es selber kaum."

Schliesslich sei es gestattet, noch ein letztes Beispiel aus der „Heimkehr" anzuführen, wo man an Byronschen Einfluss denken kann, und zwar ist es das bekannte 61. Gedicht (I, p. 122), dessen erste Strophe:

„Ich wollt', meine Schmerzen ergössen
Sich all' in ein einziges Wort,
Das gäb' ich den lustigen Winden,
Die trügen es lustig fort" —

grosse Ähnlichkeit mit der 97. Stanze des III. Gesanges von Ch. H. aufweist:

"Could I embody and unbosom now
That which is most within me —
— — — — *into one word*,
And that one word were Lightning, I would speak."

* * *

Wir kommen nun zur Betrachtung der beiden Abteilungen der „Nordsee", die in den Jahren 1826 und 1827 veröffentlicht wurden. Auch hier, wo es sich um die Aufschliessung eines ganz neuen Stoffgebietes in Heines Lyrik handelt, scheint mir Byron in ziemlich hohem Grade beteiligt zu sein.

Dass der Deutsche von jeher für seine Wasserkante verhältnismässig nur wenig Interesse gehabt hat, ist eine Tatsache, die namentlich auch in unserer Literatur deutlich

zu Tage tritt.[1]) Ist doch das Meer eigentlich erst im 19. Jahrhundert für die Poesie wirklich entdeckt worden. Erst seit der Periode der Romantik hat man das Meer mit seinen mannigfachen reizvollen Phänomenen als eine unermessliche Fundgrube für dichterische Stimmungen zu würdigen verstanden, und fast scheint es, als wären gerade die Romantiker mit ihrer grossartigen Virtuosität, ihre Seele nach Belieben in jedem Augenblick umzustimmen, so recht dazu befähigt gewesen, die poetischen Reize dieses im fortwährenden Wechsel seiner Phasen begriffenen Elementes zu erschliessen. Aus der Eigenart der Romantik heraus ist daher auch Heines Meeresdichtung am besten zu verstehen.

Heine hat sich auf die Eroberung dieses neuen Stoffgebietes viel zu gute getan und sich zeitlebens als den unbestrittenen Bahnbrecher auf dem Gebiete der Seedichtung angesehen. Moser gegenüber rühmt er sich einmal in einem Briefe, dass er dabei „mit Lebensgefahr eine ganz neue Bahn gebrochen" habe. Er fürchtet, dass seine gewöhnlichen „Süsswasser-Leser"[2]) bei dem ungewohnten schaukelnden Metrum der Nordseegedichte schon seekrank werden möchten. Wie Heine so oft das platte, philisterhafte Empfinden beim Anblick erhabener Naturwunder mit seinem Spotte verfolgt oder parodiert, so lässt er in den „Bädern von Lucca"

---

[1]) Den Einfluss des Meeres und des Seelebens auf unseren Sprachschatz untersucht O. Schrader, „Die Deutschen und das Meer, eine sprachlich-geschichtliche Betrachtung". (Wissensch. Beihefte z. Zeitschrift des Allg. deutschen Sprachvereins 1896, Nr. 11.) — Der Aufsatz von Alfred Biese, „Die Poesie des Meeres und das Meer in der Poesie" (Preuss. Jahrb. 1897, p. 279—301) behandelt das Meer in den Literaturen aller Zeiten und Völker, aber ohne annähernde Vollständigkeit. Die Aufsätze von Reinhold Fuchs über „Das Meer in der deutschen Dichtung" (Wissensch. Beilage der Hamburg. Nachrichten, Juni 1890) sind mir nur auszugsweise bekannt geworden.

[2]) Mit solchem überlegenen Spott äusserte sich auch Byron zuweilen, z. B. wenn er die Dichter der Seeschule „Teichdichter" taufte.

auch einmal den bekannten Hirsch Hyazinth die Frage aufwerfen: „— — aufrichtig gesagt, was besingen Sie immer die See? Ich bin selbst in Cuxhaven gewesen und habe mir die See angesehen. Was kann man viel davon sagen? Es ist ja nichts als Wasser und wieder Wasser“ (III, p. 558). Noch 1850 hat sich Heine einmal Adolf Stahr gegenüber über seine Meerdichtung und ihre Aufnahme beim deutschen Publikum ausgesprochen. Er hob dabei hervor, wie ausserordentlich schwer es gewesen sei, bei der Schilderung dieses Gegenstandes sich den gangbaren Vorstellungen des binnenländischen Lesers anzupassen nnd die Voraussetzung von Begriffen zu vermeiden, die der grossen Menge schlechterdings unbekannt waren. Dabei konnte er Stahr selbst in dieser Hinsicht den Vorwurf einer Unterlassungssünde in seinem Buche „Ein Jahr in Italien“ nicht ersparen, indem er jedenfalls die herrliche Meeresschilderung im Auge hatte, die Stahr bei Gelegenheit seiner Überfahrt von Neapel nach Palermo entwirft.[1]) Er selbst, fährt er fort, habe es zu seiner Zeit noch weit schwerer gehabt, als er die Nordseebilder veröffentlichte, „denn wer kannte damals in Deutschland das Meer? Jetzt ist das ein anderes. Jetzt kennt es jeder. Aber damals schilderte man etwas der lesenden Menge völlig Unbekanntes, wenn man das Meer beschrieb, und das ist immer misslich.“ Man hat nun seither diesen Äusserungen meist auch blinden Glauben geschenkt. Offenbar war aber Heine mindestens in einer Selbsttäuschung befangen, wenn er sich mit dem Titel des deutschen Meeresdichters schlechthin schmeichelte. Unbestreibar hatte ja Heine eine damals wohl noch selten dastehende Vorliebe für den Aufenthalt am Meeresstrande, — er hat in den Jahren 1823—30, mit Ausnahme der Jahre seiner Reisen in den Harz und nach Italien, jeden

[1]) Adolf Stahr, Ein Jahr in Italien. 2. Auflage. 1853. II, p. 77—84.

Sommer einige Wochen auf einer der Nordsee-Inseln zugebracht und besuchte auch später von Paris aus noch regelmässig das Seebad —, zweifellos wirkte auch das Meer mit elementarer Gewalt auf seine Seele; merkt man doch in jeder Zeile seiner begeisterten Seeschilderungen, wie ihn das erregte Element zu grandiosem Gedankenfluge anspornt, wie der Anblick der neuen eigenartigen Erscheinungswelt seine sprachbildnerische Kraft zu den grössten Kühnheiten mit fortreisst, mit denen er die mächtigen, durch die neuen Wunder ausgelösten Gefühle in Worte zu fassen versucht. Aber dabei ist Heine doch nicht in allen Stücken durchaus selbständig. Es wäre ja auch kaum denkbar, dass die Entwicklung des Naturgefühles, die, wie wir auch anderweitig beobachten können, stets nur ganz allmählich vorwärts schreitet, hier plötzlich einen grossen Sprung gemacht hätte, so dass Heine seiner Mitwelt wirklich etwas absolut Neues vorlegen konnte. Man kann mit Sicherheit vermuten, dass schon vorbereitende Stufen in der poetischen Anschauung des Meeres vorausgegangen sind, die man sich erst vergegenwärtigen muss, um das Neue bei Heine recht würdigen zu können.

Das Mittelmeer hat die Aufmerksamkeit unserer Dichter schon weit eher auf sich gelenkt, als unsere heimischen Gestade. Das Mittelalter, das eine besondere Freude an allem Exotischen hatte, liess seine Phantasie besonders gern nach den südlichen Meeren schweifen. So ist z. B. in der Kudrun, der sogenannten nordischen Odyssee, der lokale Anschluss an die Gestade der Nordsee nur ein ganz oberflächlicher, während die Behandlung des Meeres wegen der durch die Kreuzzüge wachgehaltenen orientalischen Reminiszenzen viel mehr den Verhältnissen der Mittelmeerländer angepasst ist.[1])

[1]) Vgl. Anton E. Schönbach: Das Christentum der altdeutschen Heldendichtung. Graz 1897. p. 199.

Wenn Heine sein Urteil so verallgemeinerte, dann hätte er, von manchen anderen neueren Dichtern abgesehen, die im Süden schon den Reizen des Meeres nachgegangen waren, doch wenigstens Goethe ausnehmen sollen. der ihm allerdings im Norden seine Priorität nicht streitig machen konnte, auf dessen künstlerisches Schaffen aber doch das südliche Meer oft recht befruchtend eingewirkt hat. Höchst bemerkenswert ist der Bericht, den er in Venedig von seiner Fahrt auf den Lido gibt: „Ich hörte ein starkes Geräusch: es war das Meer, und ich sah es bald; es ging hoch gegen das Ufer, indem es sich zurückzog, es war um Mittagszeit der Ebbe. So habe ich denn auch das Meer mit Augen gesehen und bin auf der schönen Tenne, die es weichend zurücklässt, ihm nachgegangen.“ Wenn man bedenkt, dass hier der Keim zu den Versen 10198—10221 von Faust II:

„Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen,
Es schwoll empor, sich in sich selbst zu türmen.
Dann liess es nach und schüttete die Wogen,
Des flachen Ufers Breite zu bestürmen“ usw.

und damit zu dem ganzen Erlösungsplane Fausts liegt, so kann man ermessen, wie fruchtbar für Goethe die Anschauung des Meeres wurde. Auf der Überfahrt nach Sizilien entstanden die beiden in rhythmischer und sprachlicher Tonmalerei unübertrefflichen Stücke „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“. Schliesslich sollte sich seine Meeresstimmung noch zu einer grossen Tragödie verdichten, in der „Nausikaa“. In dem Scheitern dieses Planes haben wir wahrscheinlich den Verlust einer unserer grössten Meeresdichtungen zu beklagen, denn es steht fest, dass die Anregung zu der Tragödie nur aus der unmittelbaren Anschauung des Meeres hervorging. Goethe berichtet selbst: „Die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene

Geruch des dunstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne wie ins Gedächtnis.“ Auch der Zweck der Darstellung war durchaus auf die Hervorkehrung dieses Kolorits gerichtet, sagte doch Goethe voraus, dass diese Dichtung „besonders durch das Meer- und Inselhafte der eigentlichen Ausführung und des besonderen Tones erfreulich werden“ sollte.

Doch auch wenn wir in den Norden zurückkehren, finden wir unter den neueren Dichtern manche beachtenswerte Spuren eines erwachenden Naturgefühles für die Schönheiten des Meeres. Unter den vielen niederdeutschen Dichtern, die doch mit unseren heimischen Meeren in beständigem Wechselverkehr lebten, ist zu seiner Zeit Barthold Heinrich Brockes fast der einzige, der für die Betrachtung des Meeres Interesse hat. Zwar ist die minutiöse Betrachtungsweise, mit der er sich fast immer in das Kleinleben der Natur verliert, bei diesem Gegenstande recht wenig am Platze. Brockes behauptet aber trotzdem auch hier seinen Standpunkt. Er registriert die kleinsten Details bis zu ermüdender Vollständigkeit. Die winzigsten Muschelchen, die das Meer an den Strand wirft, die einzelnen Fischarten u. a. m. zählt er in langen Katalogen auf. Auch gelehrte Traktate naturwissenschaftlicher oder nautisch-technischer Art muss man sich gelegentlich mit gefallen lassen. Dabei wird an jeder Erscheinung ihre Nützlichkeit hervorgehoben, was natürlich oft ohne weitschweifige Beweisführung nicht möglich ist. Bei alledem darf man jedoch auch nicht verkennen, dass Brockes auf diesem Wege zu dem grossen, neuen Gedanken geführt wird, der ihm in der Literaturgeschichte einen dauernden Platz angewiesen hat, zur Verehrung von Gottes Allmacht in der Natur. Dieser Gedanke kommt bei ihm kaum schöner zum Ausdruck, als wenn ihn der Anblick der aufgetürmten Wellenberge zur Anbetung auf die Kniee zwingt. Besonders gern verweilt seine

Phantasie auf dem Meeresgrunde, und öfters hat er sich das Bild ausgemalt, das sich darbieten müsste, wenn einmal der Ozean ausgeschöpft würde, und die geheimnisvollen Abgründe ans Tageslicht kämen. Aber auch die Oberfläche des Meeres hat er, namentlich später in Ritzebüttel, genau studiert und bei Sturm wie bei Windstille geschildert, wobei er sich in seinen Gedichten mehrmals grosse Mühe um eine Erklärung von Ebbe und Flut gibt. Wenn Brockes auch immer nur die Natur zu christlich-erbaulichen Zwecken und nicht um ihrer selbst willen schildert, so darf man sich doch immerhin über die Kühnheit wundern, mit der er seinen Lesern das Meer in solcher Ausführlichkeit vorführte. Will man nach einer Anregung für Brockes suchen, so könnte man vielleicht die bildende Kunst als solche in Anspruch nehmen, und man darf vielleicht vermuten, dass der Hamburger Ratsherr bei seinen ausgedehnten Kunststudien durch die Anregung der flämischen und holländischen Seemalerei in seiner Meerdichtung gefördert worden ist.

Noch bevor Kant die Begriffe des Schönen und Erhabenen von allen utilitaristischen Zwecken absonderte und ein reines uninteressiertes Wohlgefallen als Vorbedingung für die ästhetische Betrachtung verlangte, hatte Herder den Begriff des Erhabenen schon geahnt, wie man aus dem mächtigen Eindrucke der nordischen Meere auf seine Phantasie erkennen kann. Herder hat Brockes sehr geschätzt, und vielleicht dankt er diesem auch den Hinweis auf die Poesie des Meeres, aber trotzdem ist seine Naturauffassung, wie sie uns namentlich in dem „Journal meiner Reise im Jahre 1769“ begegnet, völlig neu und hat alle Spuren des Nützlichkeitsgedankens abgestreift. Man merkt, wie in seiner Seele der frische Eindruck des neuen Meereswunders nachzittert und spürt in seiner wirklichkeitsfreudigen Darstellung fast die kräftige Seebrise und den salzigen Meergeruch, bei

denen das Tagebuch niedergeschrieben ist. In den kühnen „Seeträumen", die ganz aus der landschaftlichen Stimmung herausgewachsen sind, reisst ihn seine Einbildungskraft zu verwegenen Spekulationen hin. Hier an Bord geht ihm zum ersten Male die Grösse Ossians auf. „... über einem Brette, auf offenem, allweitem Meere, ... zwischen Abgrund und Himmel schwebend, täglich mit denselben endlosen Elementen umgeben, und dann und wann nur auf eine neue Wolke, auf eine ideale Weltgegend merkend ... nun die Lieder und Taten der alten Skalden in der Hand, ... glauben Sie, da lassen sich Skalden und Barden anders lesen, als neben dem Katheder des Professors ..... wenigstens für mich sinnlichen Menschen haben solche sinnliche Situationen soviel Wirkungen ... Und das Gefühl der Nacht ist noch in mir, da ich auf scheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Flut mehr bewegte, mit Meer bespült und mit Mitternachtswind umschauert, Fingal las und Morgen hoffte!...." So schwärmt er in seinen Briefen.[1]) Damals dichtete er auch die gedankenschwere Ode „Der Genius der Zukunft", von der er sagt, dass sie „zur See gemacht ist, und also in Meeresbildern wandelt". In seiner „Calligone" verwertete Herder später die Erinnerungen an diese Seereise zu theoretisierenden Zwecken und wurde dadurch auch der erste, der über den poetischen Wert der Wunderwelt des Meeres nachgedacht hat.

Beiläufig sei erwähnt, dass man in Briefen aus jener Zeit zuweilen schon einen Natursinn von erstaunlicher Tiefe antreffen kann. Es sei nur an die Briefe erinnert, die der grosse Philologe und Altertumsforscher Georg Zoëga von Kjerteminde, einem weltentlegenen Städtchen auf der Insel Fühnen, schrieb, oder an die neuerdings herausgegebenen

---

[1]) J. G. von Herders Lebensbild, herausg. von E. G. von Herder. Erlangen 1846. II, p. 18.

Briefe Lichtenbergs,[1]) der 1773 eine Fahrt nach der „dänischen Insul Helgoland“ unternahm, wobei er gelegentlich schon manche Meereseindrücke fast künstlerisch apperzipierte. Lichtenberg bewundert das Meerleuchten und die hochgehenden Wogen, die ihm mit ihren weissen Schaumkronen den Eindruck machen, „als wenn eine Herde weisser Kühe sehr mutwillig durcheinander sprängen“, und vergisst schliesslich auch nicht, seinen Bekannten in Hannover und Göttingen sechs Krüge Seewasser mitzunehmen.

Eine eigentliche See-Lyrik tritt uns zum ersten Male bei Fr. Leop. v. Stolberg entgegen, der den nordischen Meeren schon manche treffliche Stimmung abgelauscht hat. Er charakterisiert z. B. die Unterschiede der Nord- und Ostsee, indem er die eine als starke Göttin und die andere als zarte Nymphe personifiziert. Im ganzen zeigt Stolberg auch hier „ein tiefes Bedürfnis zu verehren, einen übermächtigen Drang, sich fromm und liebend zu beugen vor einem Höheren“, wie sie ihm mit Recht von Scherer zugesprochen worden sind. Die pathetischen Töne überwiegen durchaus, und wenn er in seine Meereslandschaften als Symbol des Stimmungsgehaltes eine Gestalt hineinstellen soll, so wählt er Ossian oder den Sänger der Odyssee, die am Strande ihre Gesänge rhapsodieren. Man merkt, dass ihm die Beschäftigung mit der Meerespoesie aus dem griechischen Altertum aufgegangen ist.

Indem ich nun die verstreuten Seegedichte der Romantiker,[2]) die übrigens, höchstens mit Ausnahme Ludwig

[1]) Lichtenbergs Briefe, herausg. von Leitzmann und Schüddekopf. Leipzig 1901. 1. Band.

[2]) Das „Seelied“ von Bettina Brentano (Arnims Tröst Einsamkeit. Herausg. von Fr. Pfaff. 1883. p. 124) scheint mir leisen Einfluss auf Heines „Reinigung“ (I, p. 177) gehabt zu haben. Heine kannte das Gedicht zweifellos, denn er hat die Tröst Einsamkeit 1824 auf der Göttinger Bibliothek benutzt. Vgl. Goedeke, Grundriss 1881. III, 1, p. 449. Beide Gedichte behandeln nämlich das Motiv, dass der

Tiecks, fast immer nur den symbolischen Wert des Meeres, seine Sinnbildlichkeit für das Ewige und Unerforschliche betonen, übergehe, wende ich mich nur noch zu dem letzten und unmittelbarsten deutschen Vorgänger Heines, zu Wilhelm Müller. Müller wählte seiner zur Idylle neigenden Natur entsprechend die anmutigen, stillen Schönheiten des von Buchenwäldern beschatteten Ostseegestades. Die Insel Rügen, auf der er im Jahre 1825 einige Zeit verweilte, war schon mehrfach von dort ansässigen Dichtern besungen worden, namentlich von Theobul Kosegarten nnd von A. F. Furchau, der Müller in Stralsund gastlich aufnahm; auch E. M. Arndt hat sein heimatliches Eiland zuweilen in Versen begrüsst. Müller liess 1825 seine „Lieder vom Meere" und 1827 die „Muscheln von der Insel Rügen" erscheinen, Gedichte, die durchweg das Lokalkolorit treffend wiedergeben, und die sich z. B. vor Heines bunt-verwirrten Gedankenreihen durch ihre einheitliche Stimmung vorteilhaft auszeichnen. Man merkt, namentlich auch aus den beigegebenen Anmerkungen, dass Müller der Geschichte und den Gebräuchen des Ländchens liebevoll nachgegangen ist, um daraus allerhand kleine Motive für seine Lieder zu gewinnen. Die blendenden, von Möwen bevölkerten Kreidefelsen, das schwellende Grün der dunkeln Haine, die weiss schimmernden Dünenketten, die Hünengräber über dem kieselbesäten Strand, all das von der anmutigen glänzenden See umblaut, so tritt das traute Ländchen in seinen Gedichten vor uns hin.[1]) Besonders gern hört er

Dichter sein Seelenleid auf das hohe Meer hinausfährt und dort in die Tiefe versenkt. Von Cl. Brentano will ich wenigstens das vermutlich im Seebad Ostende entstandene Lied „Wenn der Sturm das Meer umschlinget" (Ges. Werke II, p. 296 ff.) erwähnen und dabei auf Diel-Kreiten (Cl. Brentano, Freiburg i. Br. 1877) I, p. 232 verweisen.

[1]) Als 1872 der Sturm an der deutschen Ostseeküste so verwüstend gehaust hatte, fand die Bewunderung für die Macht des entfesselten

auch auf die Volksmärchen, und so ist ihm auch die Vineta-Sage nicht entgangen. Soll doch zwischen Pommern und Rügen diese alte, prächtige Stadt zuweilen aus der Meerestiefe den Schiffern heraufleuchten und ihr Glockengeläute zu hören sein. Heine, der auch in anderer Hinsicht Müller verpflichtet ist, und der diese Lieder gut gekannt hat, verwertet in seinem Nordseebild „Der Traum" denselben Vorwurf, und als er später die Sage auf Norderney erzählen hörte, zitierte er eine Strophe aus Müllers Gedicht (III, p. 102).[1]) Wie ungewöhnlich aber damals dieses Stoffgebiet noch war, lässt sich aus den Versen Müllers erkennen, worin er auf das Neue dieser Dichtung hinweist:

„Sieh, meine Muse sitzt am Fischerherde
Und lässt den grausen Sturm vorübertoben,
Ein Pilgermädchen aus dem Mittellande,
Verschüchtert von den neuen Meereswundern"
(„Muscheln von der Insel Rügen").

Fassen wir das Resultat des kurzen Überblickes zusammen, so können wir wohl sagen, dass den deutschen Dichtern damals die Poesie des Meeres zwar nicht mehr völlig verschlossen war, dass man aber doch bis dahin

Elementes überall einen ergreifenden Wiederhall. Fr. Spielhagen benutzte dieses gewaltige Meeresphänomen, um es in seinem Roman „Sturmflut" mit dem Zusammenbruch des im wirtschaftlichen Leben ebenso verheerend wirkenden Gründerwesens in Parallele zu setzen. Ferd. Freiligrath, den ein Betrachter der späteren Seedichtung nicht übersehen dürfte, erinnerte sich damals in liebevoller Weise des ersten Sängers der deutschen Ostsee und schrieb im Namen und im Geiste Wilhelm Müllers ein Gedicht auf die Insel Rügen (Ges. Dichtungen. 6. Auflage. Leipzig 1898. II, p. 309).

[1]) Übrigens hat auch Byron dieselbe Sage beschäftigt, ohne dass er sie jedoch poetisch verwertet hätte. Allerdings wurde er in einer ganz anderen Gegend damit bekannt. Am Gardasee war es, wo er sich von der verschollenen Stadt erzählen liess, die ein Erdbeben vom Boden verschlang, und die bei Windstille auf dem Grunde des dunkelgrünen Sees sichtbar werden soll (Proth. III, p. 381).

immer noch in den ersten Anfängen stecken geblieben war. Jedenfalls hatte die deutsche Literatur ihr Bestes in dieser Hinsicht noch zu geben, wenn sie sich in ihrem Naturgefühl erst einmal von dem ersten überwältigenden Eindrucke des Meeres befreit hatte und von dem ehrfurchtsvollen Pathos zu einer intimeren Auffassung des Meeres übergegangen war, wodurch dann erst ein eingehenderes Studium seiner Sondererscheinungen ermöglicht wurde. Dazu boten uns aber offenbar die Engländer eine Brücke. In dem meerumspülten Lande, das seinen Bewohnern in jeder Beziehung einen insularen Charakter aufgeprägt hat, war die Entwicklung einer See-Literatur natürlich viel eher zu erwarten, als bei uns. Schon in der Dichtung der Angelsachsen[1]) weht derselbe kräftigende Seewind, der das Land unaufhörlich durchstreicht, und die Vorliebe der Engländer für das Meer setzt sich fast ununterbrochen durch ihre ganze Literatur fort, bis sie seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts mit dem Erwachen des romantischen Naturgefühls namentlich in Byron und Shelley ihren Höhepunkt erreichte.[2])

Für Byron, der als Euphorion von Goethe „erde- wie seeverwandt" genannt wird, hat das gefährliche Element alle Schrecken verloren, und er gibt sich ihm mit liebevoller Bewunderung hin, so dass sein Verhältnis zum Meere geradezu als ein vertrauliches zu bezeichnen ist. Er betrachtet sich gern als ein schwankendes Seegras, das auf den Wellen treibt und mit dem der Ozean spielt. Zeitlebens hat er sich ja auch auf seinem Busen getummelt,

---

[1]) Merbach, Das Meer in der Dichtung der Angelsachsen. Diss. Breslau 1884.

[2]) Th. A. Fischer, Drei Studien zur englischen Literaturgeschichte. Gotha 1892. p. 107—174 „Über den Einfluss der See auf die englische Literatur". Hier kommt von den Neueren vor allen auch Ruskin zu seinem Recht.

teils schwimmend, teils segelnd.[1]) Es lässt sich nun kaum anders denken, als dass bei Byrons nachhaltigem Einfluss auf den jungen Heine auch etwas von dessen glühendem Naturgefühl auf den deutschen Dichter übergegangen ist. Freilich beschränkt sich Heines Seedichtung auf die verhältnismässig einförmige und öde Nordsee mit ihrer stahlgrauen Wasserfläche und den dunkeln Wolkenbänken, aber seine scharfe realistische Beobachtungsgabe und die leichtspielende Phantasie kommen ihm zu Hilfe, um in die gepeitschten, aufschäumenden Wellen und in die seltsamen Wolkenzüge selbständige Mythen von packender Grösse hineinzudichten. Das Umgekehrte ist bei Byron zu beobachten, der zwar dieser Fabulierkunst entbehrt, dafür aber inmitten der leuchtenden Farbenmagie des Mittelmeeres mit ganz anderen Mitteln arbeitet. Trotzdem scheint mir aber Heine Byron mindestens die Anregung zu verdanken, auch seinerseits sich einmal als Seedichter zu versuchen. Um das näher zu begründen, müssen wir die Fäden weiterspinnen, die von der Bekanntschaft Heines mit jener obenerwähnten Berliner Gönnerin ausgehen. Frau von Hohenhausen hatte nämlich im Sommer 1819 eine Reise an die Nord- und Ostsee unternommen, über deren Zweck uns Aug. v. Schindel[2]) unterrichtet, wenn er sagt: „Besonders ziehen sie Byrons Gedichte an, die sie ins Deutsche übersetzen will, und in Beziehung auf die sie im Jahre 1819 eine Reise nach Hamburg unternahm, um sich an den Ufern des Meeres durch eigene Anschauung die malerischen Schilderungen des britischen Dichters lebhafter zu vergegenwärtigen.“

---

[1]) In dem Schreiben an John Murray über Bowles' Notizen zu Pope hat sich Byron sogar theoretisierend über die poetische Behandlung des Meeres ausgesprochen, wobei er ausdrücklich seine Kompetenz in solchen Fragen hervorhebt. Vgl. Proth. V, p. 544.

[2]) „Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts.“ Leipzig 1823. I, p. 220.

In den Erinnerungen an diesen Ausflug, die sie im nächsten Jahre im Druck erscheinen liess,[1]) kann man diese Angabe nur bestätigt finden. Überall verschönert sie sich hier den Naturgenuss durch eine die Stimmung vertiefende, poetische Lektüre, die fast stets in Byronschen Gedichten besteht. Sie sagt selbst von ihrer Lektüre: „Der Engländer Lord Byron erhielt den Vorzug, weil die Natur um uns her uns oft auf seine Schilderungen verwies." Sie freut sich, hier im Norden überall einem tieferen Verständnis für ihren Lieblingsdichter zu begegnen; „Byron ist der gefeierte Dichter in Holstein", schreibt sie, und bei allen Gelegenheiten zitiert sie in ihren z. T. auf hoher See geschriebenen Briefen Byronsche Verse. In Cuxhaven geniesst sie von der Badehalle aus das herrliche Schauspiel eines Sonnenaufgangs über dem Meere, und als sie da im höchsten Naturgenusse schwelgt, weiss sie nichts Besseres, als den Saal zu verlassen und auf einer mit Muscheln besäten Buhne sich den Gefühlen des „grossen britischen Sängers" zu überlassen und eine Strophe aus dessen "Childe Harold" zu deklamieren.[2])

Heine wird dieses Büchlein seiner Freundin bald kennen gelernt haben. Wenn wir nun wissen, dass der junge Dichter im Kreise der Hohenhausen bald zum ersten Male als ein deutscher Byron ausgerufen wurde, und wenn wir ihn bald darauf seine Nordseebilder entwerfen sehen, so können wir wohl kaum der Annahme entraten, dass er auf diesem Wege, also im letzten Grunde durch Byron, zu seiner Seedichtung angeregt worden ist. Dazu kommt aber

---

[1]) „Natur, Kunst und Leben. Erinnerungen, gesammelt auf einer Reise von der Weser zum Rhein, und auf einem Ausflug an die Gestade der Nord- und Ostsee." Altona 1820.

[2]) Am 13. April 1820 erschien im „Morgenblatt f. gebildete Stände" ihre Übertragung von Byrons Apostrophe an das Meer im IV. Canto des Childe Harold.

schliesslich noch, dass sich bei Heine auch wirklich Spuren von Entlehnungen finden.

Schon im Jahre 1822 hatte Heine, wie er selbst gesteht, einen bleibenden Eindruck von einem Vergleich Byrons bekommen, der das Leben der Völker mit dem Ebben und Fluten des Meeres in Parallele setzt. Auf dieses von Byron mehrfach angewandte Bild war er zuerst durch die Vorrede zu den damals eben erschienenen drei Dramen Byrons "The Two Foscari", "Sardanapalus" und "Cain" aufmerksam geworden,[1]) die, wie er in den „Briefen aus Berlin" (VII, p. 593) sagt, „höchst merkwürdige Worte über unsere Zeit und den Revolutionsstoff, den sie in sich trägt", enthalte. Byron sagt hier, er sehe eine kommende Revolution für unvermeidlich an. Wenn sich jetzt auch die Regierungen freuten, die kleinen Tumulte niederschlagen zu können, so seien das nur Vorboten einer grossen Springflut: "these are but the receding waves repulsed and broken for a moment on the shore, while the great tide is still rolling on and gaining ground with every breaker."[2]) Die Kühnheit, mit welcher Byron hier die Revolution weissagt, muss bei dem deutschen Dichter blitzartig eingeschlagen haben, hielt er sich doch selbst für den Sturmvogel der nahenden Revolution. So kam es, dass auch dieses Bild lange in seinem Gedächtnis haften blieb. Am 1. August 1830, wenige Tage bevor ihn auf Helgoland die Nachricht vom Ausbruche der Juli-Revolution erreichte, erinnerte er sich der Byronschen Worte wieder, auf deren Erfüllung er so schmerzlich und doch vergebens gewartet hatte. Der Gedanke,

---

[1]) The Works of Lord Byron. Leipsick (Gerh. Fleischer). 1822. Vol XII, p. 180.

[2]) Vgl. auch folgende Stelle des Ravenna Diary: "It is not one man, nor a million, but the spirit of *liberty*, which must be spread. The waves which dash upon the shore are, one by one, broken, but yet the ocean conquers, nevertheless."

dass die zeugende Erde fortwährend die einzelnen Individuen verschwende, ohne aber dadurch die Gattung selbst dem Ziele näher zu bringen, und das allgemeine Wohl zu fördern, empört ihn. „Einst, als ich noch jung und unerfahren, glaubte ich, dass wenn auch im Befreiungskampfe der Menschheit der einzelne Kämpfer zu Grunde geht, dennoch die grosse Sache am Ende siege ... Und ich erquickte mich an jenen schönen Versen Byrons: „Die Wellen kommen eine nach der anderen herangeschwommen, und eine nach der anderen zerbrechen sie und zerstieben sie auf dem Strande, aber das Meer selber schreitet vorwärts —." Aber, fährt er fort, bei dem nutzlosen Spiele kommt das Meer doch niemals weiter (VII, p. 55). Vorübergehend mag wohl diese verzweifelnde Stimmung von unserem Dichter gewichen sein, als wenige Tage darauf in Helgoland jenes Zeitungspaket mit „Sonnenstrahlen, eingewickelt in Druckpapier" eintraf, und er sich zur Reise nach Paris anschickte. Aber die Enttäuschung kam bald genug und rief ihm den alten Gedanken Byrons wieder ins Gedächtnis, den er 1832 nun auch dichterisch verwertete in den Liedern 13 und 14 des Zyklus Seraphine (I, p. 230).[1]) Nach dieser kleinen Abschweifung kehren wir zu den Nordseebildern zurück. Ist es nicht sehr natürlich, dass man beim erstmaligen Anblick einer völlig neuen und unbekannten Naturerscheinung sich die neuen Wunder und Schönheiten zunächst an

[1]) Erst Goethe, der etwa gleichzeitig denselben Gedanken in der gleichen symbolischen Einkleidung aufgriff, findet in der schon einmal angeführten Stelle im zweiten Teil des Faust den Ausweg aus den nutzlosen Betrachtungen über das Kommen und Schwinden aller irdischen Individualität, indem er Faust den entschlossenen Plan fassen lässt, der nutzlosen Kräftevergeudung durch die fruchtbare Tat und durch entschieden einsetzende energische Arbeit Einhalt zu tun, um so die schwachen Kräfte des Einzelnen in den Zusammenhang der Kulturarbeit der ganzen Menschheit zu stellen.

„Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen."

Begriffen klar macht, die einem in der durch die Lektüre erregten Phantasie schon vorher aufgegangen waren, dass man die neu zu apperzipierenden Anschauungen dem älteren Vorrat von Vorstellungen zunächst unterordnet? In solcher Lage war offenbar Heine, denn er suchte das Meer durchaus nicht so voraussetzungslos auf, wie er selbst behauptet, sondern bringt schon eine Menge von Reminiszenzen an den neuen Stoff mit heran und hält sie angesichts der Naturerscheinung in beständigem Spiel.

Byron beklagt, während er in Griechenland über die Reste einstiger Herrlichkeit wandert, den Fall der hellenischen Götterwelt. Er knüpft seine elegischen Klagen an das nach seiner Meinung unsühnbare Verbrechen, das die Schotten auf sich luden, als Lord Elgin die alten Tempel ausraubte und die Funde nach England schleppte. Ein tief ergreifendes „Der grosse Pan ist tot" durchklingt die herrlichen Anfangsstrophen (1—15) des II. Canto von "Childe Harold". Auch Heine zaubert in seinen Seestücken auf einmal den ganzen Olymp mit seinen heiteren Göttern an die Gestade der Nordsee und benutzt sie als Staffage für seine Bilder, ohne dass dem Romantiker dabei das geringste Gefühl einer Diskrepanz zum Bewusstsein käme. Eine „reizende Verwirrung" fordert Schlegel von der Poesie. Für den Romantiker ist das poetische Schaffen nur ein ästhetisches Spielen mit der Erscheinungswelt. Mag deshalb auch immerhin die Nordsee mit den Olympiern bevölkert eine Unmöglichkeit oder wenigstens eine seltsame Stilverwirrung sein, so war sie doch in Heines subjektivem Denken real vorhanden und mithin zur Darstellung berechtigt. So verquickt Heine hier in krausem Durcheinander die buntesten Erinnerungen, und es ist ganz interessant, das Gewebe einmal in seine Fäden wieder aufzulösen. Wie der kombinierende Verstand alles auf einen bestimmten Effekt herausarbeitet, glaube ich an einem Beispiel zeigen

zu können. Der zweite Gesang von Byrons "Childe Harold" beginnt mit den Worten:

> "Come, blue-eyed maid of heaven! — but thou, alas!
> Didst never yet one mortal song *inspire* —
> *Goddess of Wisdom!*"

Einem irdischen Dichter hat die blauäugige Göttin der Weisheit noch nie Rat gespendet, wohl aber war sie die Freundin des klugen Odysseus, von dessen Irrfahrten der Dichter gerade liest, und nun ist mit dem Gegensatz zwischen dem göttlichen Dulder und dem armseligen Poetlein auch der Witz gegeben. Es kommt nur noch darauf an, diese komische Antithese glücklich vorzubereiten. Heine berichtet also, wie er am Strande liegt und ängstlich nach gutem Wetter ausspäht, wie ihm aber bei der Lektüre der Odyssee der gefährliche Zorn des Poseidon so recht zum Bewusstsein kommt. Plötzlich taucht der Gott des Ozeans selbst aus der Oberfläche und beruhigt den allzuängstlichen Poeten, dem zu grollen er ja gar keinen Grund habe:

> „Und dich hat niemals ratend beschützt
> Die Göttin der Klugheit Pallas Athene."

In dieser Weise versteht es Heine mehrfach, eine Reminiszenz aus seiner Lektüre mit grösster Geschicklichkeit als sicher einschlagende, epigrammatische Schlusswendung anzubringen. Ich erinnere nur an die ironische Pointe „Doktor, sind Sie des Teufels", die er aus E. Th. A. Hoffmanns „Goldenem Topf" [1]) übernahm.

Im zweiten Gedicht der II. Abteilung („Gewitter") gebraucht Heine ein vielbewundertes und wahrhaft treffendes Bild für die Bussole, indem er sie die „zitternde Seele des Schiffes" nennt. Diese Metapher kann uns aber nicht mehr als sein Eigentum gelten, wenn wir in dem

[1]) Hoffmanns Werke, herausg. von Ed. Grisebach. Leipzig 1900. I, p. 184.

1823 erschienenen und damals wohl gerade von Heines Freundin, Elise von Hohenhausen, übersetzten[1]) Gedichte "The Island" (I, 5. 15) schon das schöne Bild finden:

"— — — that *trembling* vassal of the Pole —
The feeling compass — *Navigation's soul.*"

William Falconer, der selbst Seemann und Dichter zugleich war, hatte zuerst in seinem bekannten Gedicht "The Shipwreck" (1762) den glücklichen Vergleich des Schiffes mit einem Schwane angewendet. Byron, der dieses Gedicht für seine Schiffbruchsszenen eingehend studiert hatte, kennt ihn auch. Ch. H. II, 17:

"The *convoy* spread like wild *swans* in their flight."

Von ihm hat ihn wohl Heine übernommen, wenn er sagt (I, p. 191):

„Wie Schwänenzüge schifften vorüber
Mit schimmernden Segeln die Helgolander."[2])

In der Schlussstrophe des schönen Stückes „Nachts in der Kajüte" (I, p. 171) träumt Heine, er liege unter einer weiten, stillen, schneebedeckten Heide begraben:

„Doch droben aus dem dunkeln Himmel schauten
Herunter auf mein Grab die Sternenaugen."

Derselbe Gedanke findet sich gesprächsweise im „Sardanapal" berührt, wenn der assyrische König einmal von der Pracht des gestirnten Himmels spricht und von den Sternen sagt (II, 1, 267 ff.):

Sard.: "I see their brilliancy and feel their beauty —
When they shine on my grave I shall know neither.

---

[1]) Die Übersetzung erschien 1827 als XXIV. Bändchen der Schumannschen Ausgabe in Zwickau.

[2]) Vgl. auch Bd. III, p. 103.

Bel. For *neither*, Sire, say *better*.
Sard. I will wait,
If it so please you, Pontiff, for that knowledge." [1])

Schliesslich will ich hier noch eine Beobachtung anführen, die neuerdings Rich. Ackermann in seiner Byronbiographie[2]) (p. 172) gemacht hat. Auch Ackermann ist der Ansicht: „die Meeresschilderungen der ‚Nordseebilder' bleiben von Byronschen Ideen nicht unberührt" und vergleicht Heines Spott über die „strahlenbuhlende" Sonne (I, p. 184) mit Byrons Persiflage der keuschen Luna im Don Juan I, 113.

Mehr noch als diese Einzelheiten spricht der ganze Ton, den Heine anschlägt, wenn er mit dem Meere Zwiesprache hält, dafür, dass er hier in seiner Naturauffassung ein echter Schüler Byrons ist.

Für Byron ist der Ozean der letzte Zufluchtsort, wohin er sich vor den Nachstellungen der schmähsüchtigen Gesellschaft rettet:

"Where roll'd the Ocean, thereon was his home." [3])

In derselben Lage fühlt sich auch Heine, wenn er sagt (I, p. 180):

„Von des Nordens Barbarinnen
Ward ich gedrängt bis ans Meer —
Und frei aufatmend begrüss' ich das Meer,
Das liebe, rettende Meer."

---

[1]) Vgl. Heines Gedicht „Wo?" (II, p. 73):
„Und als Totenlampen schweben
Nachts die Sterne über mir."

[2]) „Lord Byron. Sein Leben, seine Werke, sein Einfluss auf die deutsche Literatur." Heidelberg 1901.

[3]) Wie tief diese Worte Byron aus dem Herzen gesprochen waren, erhellt auch aus einer Briefstelle, wo er sagt: „Auch in fremden Ländern, in der Schweiz, am Fusse der Alpen und an den blauen Tiefen der Bergseen erreichte mich die Verfolgung und traf mich

Wie oft Byron das Meer als eine Quelle schöner Jugenderinnerungen preist, ist bekannt. Ich erinnere nur an die Stelle in "The Two Foscari" (I, 1), wo er der Zeiten gedenkt, als er mit starkem Arme die Wogen teilte, die Fluten mit lachenden Lippen wie ein Weinglas küssend, als er in die klaren, grünen Tiefen tauchend sich den Weg zu Muscheln und Seegras bahnte, um dann mit reicher Beute wieder heraufzuschiessen. Von sich selbst spricht er wohl auch, wenn er sagt ("The Island" II, 8):

"Rock'd in his *cradle* by the roaring wind,
The tempest-born in body and in mind,
His young eyes opening on the ocean foam
Had from that moment deem'd the deep his home."

So weckt das Meer auch im Gemüte des deutschen Dichters einen Schatz von Kindheitserinnerungen (I, 179):

„Wie Sprache der Heimat rauscht mir dein Wasser,
Wie Träume der Kindheit seh' ich es flimmern
Auf deinem wogenden Wellengebiet,
Und alte Erinnerung erzählt mir aufs neue ..." [1])

In den schäumenden Fluten hört er ein „wiegenliedheimliches Singen" (I, p. 164). Die Betrachtung der Meeresstille hatte für Byron einen tiefen Stimmungsreiz. Das abgrundtiefe ruhige Meer löst in ihm eine sonntäglich-feierliche Stimmung aus. In "The Island" IV, 123 ff. heisst es:

"A hollow archway by the sun unseen,
Save through the billows' glassy veil of green,
In some transparent ocean holiday,
When all the finny people are at play" usw.

---

derselbe Hass. Ich ging über die Alpen, aber das half mir nichts; so ging ich denn noch ein Stückchen weiter und gleich dem Hirsch, der aufgeschreckt zum Wasser flieht, nahm ich meine Zuflucht zu den Wellen der Adria."

[1]) Vgl. auch VI, p. 115.

So hört auch Heine oft feierliche Töne aus der Tiefe erklingen:

„Eilen trippelnden Schritts
Nach dem grossen Dome.
Getrieben von Glockengeläute
Und rauschendem Orgelton“ (I, p. 175)

oder

„— — — — aus dem Meeresgrund klingt
Glockengeläut und Beten (II, p. 72).

Bei Byron findet sich einmal die Vorstellung, dass die eintönige, ununterbrochene Musik der leisen Wellenrhythmen den Wind allmählich einschläfert, der sonst die Wogen so stürmisch aufzuwühlen pflegt. So heisst es in den "Stanzas for Music" ("There be none of Beauty's daughters", Col. III, p. 435):

"— — — as if its sound were causing
The charmed Ocean's pausing,
The waves lie still and gleaming,
And the lull'd winds seem dreaming."

Mit demselben Mittel gibt der deutsche Dichter eine feine Stimmungsmalerei der ruhigen See, wenn er die prachtvolle Gestalt des alten griesgrämigen Nordwindes durch die monotone, ebbende Wellenbewegung auch allmählich eingewiegt werden lässt, so dass er „gut gelaunt wird“ und heimlich ins Wasser hinein schwatzt (I, p. 166),

Dieses ruheatmende Seebild bekommt nun noch einen besonderen Reiz, wenn das Mondlicht darauf spielt. Byron vergleicht in demselben Gedicht die von dem Gestirn in ruhiger Bewegung gehaltene Wasserfläche mit dem leisen Heben und Senken der Brust eines schlafenden Kindes.

Ganz ähnlich sagt Heine I, p. 256:

„Gleichwie das Meer dem Mond entgegenschwillt,
So flutet meine Seele, froh und wild,
Empor zu deinem holden Licht —“

und I, p. 170:

„Und meine Brust schwoll auf wie das Meer.“

Für sein inniges Verhältnis zum Meer hat Byron die verschiedensten Bezeichnungen. Bald nennt er es sein Lieblingsross, das ihn schon oft an der Klippe des Todes vorbeigetragen, und dem er die Hand auf die gischtige Mähne legt (Ch. H. III, 2; IV, 184), bald nennt er es seinen „Riesenfreund“ (The Island II, 8):

"The giant comrade of his pensive moods",

oder er vergleicht es mit einer Geliebten u. a. m.

Ein ähnliches Bild hat auch Heine im Auge, wenn er sagt (VII, 55): „— Ich habe mich mit dem Meere wieder ausgesöhnt (du weisst, wir waren *en délicatesse*), und wir sitzen wieder des Abends beisammen und halten geheime Zwiegespräche.“ Im dritten Teil der „Nordsee“ (III, p. 102) charakterisiert er seine Meerfreundschaft mit den Worten:

„Ich liebe das Meer wie meine Seele“

und noch 1832 singt er in Paris (I, p. 231):

„Ihr Brüder, wenn ich sterbe,
Versenkt mich in das Meer.
Hab' immer das Meer so lieb gehabt,
Es hat mit sanfter Flut
So oft mein Herz gekühlet;
Wir waren einander so gut.“

* * *

Almansor und Ratcliff. Heine hatte lange Zeit geglaubt, auch auf dem Theater als Dichter eine Rolle spielen zu können, und er meinte zweifellos, eine besondere Wirksamkeit zu erzielen, wenn er sich den modernsten Einflüssen hingab. Kein Wunder, dass unter der bunten Reihe von Mustern, die er sich bei seinen dramatischen Arbeiten nahm, auch Byron seinen Platz hat. Wie Byron glaubte er sich eng an den „Aristotelischen Komment“ anschliessen zu sollen und bemühte sich möglichst die drei

Einheiten festzuhalten. Aber die Nachahmung des Lords war nicht geeignet, ihm zu grossen Bühnenerfolgen zu verhelfen. Byron behauptete, nachdem er seine mangelnde Befähigung in dieser Beziehung eingesehen hatte, absichtlich auf alle Bühnenwirksamkeit zu verzichten und beschied sich auf das "mental theatre".[1]) Nicht so schnell vermochte Heine dem Lorbeer des Bühnendichters zu entsagen, und noch als der „Almansor" in Braunschweig bei seiner ersten und letzten Aufführung den bekannten Misserfolg erlebte, beschäftigte ihn ein neuer Plan zu einer dritten Tragödie.[2]) Heine hatte mit der Veröffentlichung der beiden Dramen lange gezögert. Sie erschienen im April 1823, nachdem der „Almansor" bereits zwei und „Ratcliff" über ein Jahr fertig waren.

Das erste Stück versetzt uns, wie so viele von Byrons Epyllien, in mohammedanisches Leben. Der Inhalt und die Tendenz des Stückes lassen sich in die Verse zusammenfassen:

„Keimt ein Glaube neu,
Wird oft Lieb' und Treu'
Wie ein böses Unkraut ausgerauft."

Almansor und Zuleima, zwei schon in der Jugend einander verlobte und von ihren Eltern ausgetauschte Maurenkinder müssen die Wahrheit dieses Satzes erfahren. In einer breit angelegten Unterredung zwischen den beiden durch die Religion getrennten Liebenden hat Heine das Hauptthema des Tendenzstückes behandelt. Vielleicht mag ihm dabei die ähnliche Situation in der „Belagerung von Corinth"

---

[1]) Proth. V, p. 347.

[2]) Der Plan, den man von Mitte 1823 bis 1825 verfolgen kann, weist auf eine düstere venetianische Tragödie hin und es liegt nahe, dabei an die beiden in Venedig spielenden Tragödien Byrons zu denken. Vgl. G. Karpeles in „Bühne und Welt" I, p. 305.

vorgeschwebt haben,[1]) wo in ähnlicher Weise die in christlichem Eifer ihren Glauben predigende Francesca vor Lanciotto-Alp steht und ihn zu bewegen sucht, den Turban von seinem sündigen Haupte zu reissen und sich zum Kreuze zu bekehren. Hier wie dort wird die Bekehrungsszene durch das plötzliche Verschwinden der Geliebten jählings abgebrochen, während die Ungläubigen ihrer Verbitterung allein überlassen bleiben und erst, nachdem sie ihre letzte Hoffnung auf eine geplante, gewaltsame Entführung gesetzt haben, unserem Auge entschwinden.

Abgesehen von diesem leisen Anklange lässt sich in der verhältnismässig selbständigen Tragödie nur noch auf ein Motiv hinweisen, das an Byron erinnert. Der treue Diener Almansors, der den ahnungslosen Aly kurz vor dem Eintritt der Katastrophe darüber aufklärt, dass er in dem Entführer seinen Sohn verfolgt, endet auf der Bühne als echter Mohammedaner, und es scheint, als habe sich Heine bei der Darstellung dieser Sterbeszene den Tod des Emirs Hassan im "Giaour" zum Vorbild genommen, mit dem der alte Waffenknecht auch den Namen gemeinsam hat. Man vergleiche die Verse des "Giaour" (739 ff.):

"But him the *maids* of Paradise
Impatient to their halls invite,
And *the dark heaven of Houris' eyes*
On him shall glance for ever bright;
They come — their kerchiefs green they wave,
And welcome with a kiss the brave!"

mit folgenden Versen Heines (II, p. 305):

„Es kommen schon die Mädchen
Mit schwarzen Augen, schöne Huris kommen —
(Selig lächelnd.)
Die jungen Mädchen und der alte Hassan!
(Er stirbt.)"

[1]) 1817 war in Hamburg eine Übersetzung der „Belagerung von Corinth" von A. Wollheim erschienen.

Tritt in diesem Stücke wenigstens durch die stark aufgetragene Tendenz ein ausgeprägter Zug der dichterischen Persönlichkeit hervor, so ist dagegen die „dramatisierte Ballade“ „Ratcliff“ von fremden Einflüssen ganz durchsetzt. Hier zeigt sich der Dichter von den deterministischen Anschauungen der zeitgenössischen Schicksalstragödie völlig eingenommen. Alle Personen bewegen sich nur marionettenartig am Faden eines leitenden Schicksalsgedankens und werden ohne jede Willensfreiheit einem unentrinnbaren Verderben zugetrieben. Wenn auch Heine an Immermann von dem Drama schreibt: „..... es ist wahr oder ich selbst bin eine Lüge“, und betont, hier eine bedeutsame Urkunde zu den Prozessakten seines Dichterlebens und den Passepartout zu seinem Gemütslazarette niedergelegt zu haben, und wenn auch das alte Leitmotiv, das sich durch alle seine damaligen Dichtungen hindurchzieht, zu Grunde liegt, so kann das für die Originalität der Dichtung kaum von Bedeutung sein, und Willibald Alexis, ein guter Byronkenner, bemerkte schon sehr richtig[1]): „Das Streben, ein Byron zu seyn, ist unverkennbar.“ Es wird sich in einem anderen Zusammenhange noch herausstellen, dass der Prototyp Ratcliffs in Lanciotto-Alp zu suchen ist.

Hier, wo es sich um Motiventlehnungen handelt, sei nur noch darauf hingewiesen, dass Heine bei der letzten Begegnung Ratcliffs mit Maria einen Zug von Byrons Manfred erborgt, der zwar auch seine Geliebte getötet hat, dessen tiefes Schuldbewusstsein aber sonst mit der Natur des Heineschen Helden gar nichts zu tun hat. An beiden Stellen schildert der Held die Geliebte als das veredelte Ebenbild seiner selbst (II, 2 v. 105. Col. IV, 106):

> “She was *like* me in lineaments; her *eyes*,
> Her hair, her *features* — all, to the very tone
> Even of her *voice*, they said were like to mine,

[1]) Wiener Jahrb. der Literatur. 1825, p. 157 ff.

But soften'd all and temper'd into beauty;
She had the same *lone thoughts* and wanderings,
The quest of hidden knowledge'' etc.

„Deine Züge sind
Zwar schöner, edler, reiner als die mein'gen;
Doch sind sie ihnen ähnlich. Diese Lippen
Umzuckt derselbe Stolz, derselbe Trotz.....
Die Stimm' klingt wie die mein'ge, nur weit sanfter.
Das tiefe Blau des Auges ist dasselbe.“ [1]) (II, p. 341.)

* * *

Nach dieser Betrachtung über einzelne gemeinsame Motive sei es gestattet, anhangsweise hier noch die Erörterung einer Frage rein technischer Art anzureihen, und unsere beiden Dichter hinsichtlich ihrer Fertigkeit im

[1]) Es ist nicht undenkbar, dass man in einem rein biographischen Zuge aus dem Leben Byrons den ganzen Grundplan der Fabel des „Ratcliff“ wiederzuerkennen hat. Wie Lord Byron als Schüler der public school in Harrow im Sommer 1803 auf Schloss Annesley gastfreundliche Aufnahme fand, und mit Mary Chaworth, der Enkelin jenes von seinem ungestümen Vorfahren getöteten Gutsnachbarn, die kurzen Wochen seines grössten Liebesglückes genoss, wie ihn aber während des kurzen Aufenthaltes die drohenden Ahnenbilder an die alte, ungesühnte Blutschuld gemahnen (ein Motiv, das in der „Belagerung von Corinth“ v. 627 Col. III, 477 und im Don Juan XV, 96 wieder verwertet ist), so wird auch Ratcliff, der als Student von der hohen Schule in Edinburgh kommt, wie von einer geheimen fatalistischen Macht zu dem Mädchen hingetrieben, von dessen Haus er eigentlich durch ein ungesühntes Verbrechen getrennt ist, und von den Nebelphantomen beständig zu einer neuen Verbindung der beiden Familien aufgefordert. Aber beide sehen sich nach der freundlichen Aufnahme bald getäuscht. Maria macht Ratcliff ein höhnisches Kompliment, ebenso wie Maria Chaworth sich über die Lahmheit ihres Liebhabers spöttisch geäussert haben soll, und nun tritt in den beiden Verschmähten der plötzliche Umschlag ein, indem sie sich durch eine verbrecherische Lebensführung zu betäuben suchen. Für

Gebrauch des Reimes zu vergleichen.[1]) Es ist bekannt, dass Heine zum ersten Male die Flüchtigkeit im Reime zum künstlerischen Stilprinzip gemacht hat. Man hat ihn in diesem Punkte oft der Nachlässigkeit geziehen. Aber mag er immerhin dabei im letzten Grunde in der oben erwähnten Richtung seiner Zeit wurzeln, welche absichtlich einem immer grösseren Verfall der poetischen Formen zustrebte, so dürfen wir doch andererseits nicht übersehen, dass Heine sich damit das grosse Verdienst erworben hat, die Ausdrucksfähigkeit unserer Sprache nach ihrer komischen Seite hin bedeutend bereichert zu haben.

Als Goethe im Jahre 1820 einige Verse des „Don Juan" übertrug, wies er darauf hin, wie köstlich hier der schonungslosen Behandlung aller menschlichen Dinge die

---

die Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese liesse sich ins Feld führen, dass Byrons Leben und Episoden daraus schon vor seinem Tode und lange vor der Veröffentlichung seiner verstümmelten Memoiren durch allerhand Gerüchte, denen gegenüber er bekanntlich selbst sehr nachlässig war, an die Öffentlichkeit gezerrt worden waren. In Deutschland hatte Jacobsen in seinem erwähnten Buche schon ganz unverblümt über die von Romantik umwobenen Liebesgeschichten des Lords gesprochen. Auch ist ja bekannt, wie zeitig man schon sein Leben zum Gegenstande romanhafter und dann auch dramatischer Behandlung machte. Es sei nur erinnert an Caroline Lamb („Glenarvon" 1816), Disraeli („Venetia", 1837), denen sich in Deutschland E. A. Willkomm („Lord Byron", 1839), Rud. von Gottschall („Lord Byron in Italien" 1847), Elise Schmidt („Der Genius der Gesellschaft", 1850), Zianitzka (Pseudonym für Kathinka Zitz: „Lord Byron, Romantische Skizzen aus einem vielbewegten Leben". Mannheim 1867. 1367 S. Dieselbe hatte übrigens vorher in ähnlich ausgesponnener Weise auch Heines Leben behandelt: „H. Heine, der Liederdichter. Ein romantisches Lebensbild." Leipzig 1864) und zuletzt Karl Bleibtreu mit seinen verschiedenen Dichtungen aus Byrons Leben zur Seite stellen.

[1]) R. M. Meyer hat auf die Bedeutung Byrons in dieser Beziehung aufmerksam gemacht. Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1900. p. 139.

fast noch schonungslosere Handhabung der Sprache angepasst sei. „Wir sehen freilich," so fuhr er fort, „dass die englische Poesie schon eine gebildete komische Sprache hat, welcher wir Deutschen ganz ermangeln." Er empfiehlt den „Don Juan" als treffliches Übungsobjekt für Übersetzer, „und Einen Spass können wir ihm nicht nachahmen, welcher öfters durch seltsame und zweifelhafte Aussprache mancher auf dem Papier ganz verschieden gestalteter Worte bewirkt wird." Nun, Heine hat die Nachahmung der barocken Reime doch versucht, und wir können sagen mit grossem Glück. Ja, man behauptet wohl nicht zu viel, wenn man sagt, dass ohne seine Vorarbeit die deutsche Sprache kaum fähig gewesen wäre, den „Don Juan" so restlos wiederzugeben, wie es in der meisterhaften Übersetzung geschieht, die Otto Gildemeister acht Jahre nach Heines Tode veröffentlichte.

Über die Bedeutung des Reimes mag Heine schon von A. W. Schlegel viel Anziehendes gehört haben, der in der Wirkung desselben wegen der erregten Spannungs- und Lösungsgefühle das romantische Prinzip der Sehnsucht und Aussicht ins Unendliche ausgedrückt fand und vom Dichter verlangte, dass er wegen eines einzigen Reimes „das ganze Gebiet der Sprache von Westen bis Osten" durchstreife.[1]) Im Gegensatz zu Musset, dem grossen Reimverächter, der einmal sagte: „Ich begreife nicht, wie man, um einen Vers zu bauen, sich den Spass machen kann, von hinten anzufangen und dann langsam nach vorn zu gehen, so gut es eben die Umstände gestatten", hat Heine das fleissigste Studium auf die Wirkung des Reimes verwendet. In einem Aphorismus über den Reim (VII, p. 423), worin schon die Worte „Ahnung und Erinnerung" auf die Schlegelsche

[1]) Werke, herausg. von Böcking. Leipzig 1846. VII, p. 99. — Vorlesungen, herausg. von Minor. I, p. 326.

Schulung hinweisen, spricht er seine Missachtung der oft zum Aufputz verwandten grellen, exotischen Reime aus, während er andererseits durch seine späteren Gedichte beweist, dass er an den bizarren Reimkünsten, sobald sie eine humoristische Wirkung bezwecken, stets grosses Gefallen gefunden hat. Der gezwungene Reim, dessen Byronsche Herkunft Heine gern zugibt, zeigt die hässliche Masslosigkeit der Willkür ins Lächerliche verklärt,[1]) indem er eine gewaltsame Verstümmelung der Worte zu Gunsten des Gleichklanges verlangt.

Nach dem Muster von Byronschen Reimen wie virtue : thirty (D. J. I, 62), traditional : wishing all (I, 31), posterity : spare it he (I, 9), Upharsin : no farce on (VIII, 134), grandmamma : love than law (I, 58) usw. bildet Heine Strohwisch : philosophisch (II, p. 444), Preussisch : Beichais' (II, 448), Punsch ein : Mondschein (II, 451) usw.[2]) Satirische Verachtung kann sich in solchen burlesken Reimen aussprechen, wenn dabei ein Eigenname bis zur Unkenntlichkeit verzerrt wird. Wie Byron im Spott auf den Hofpoeten Southey die Worte laureat : Iscariot vereinigt, so zwingt Heine seine Gegner in den lächerlichen Reim Romantik : Uhland, Tieck. Überhaupt gelingen dem "grand Napoleon of the realms of rhyme" (D. J. XI, 55) die Reime auf Eigennamen prächtig: Medea : could be a (D. J. I, 86), Alfonso : go on so (I, 146), Ladies : Cadiz (I, 190), pukes in : Euxin (V, 5), Timon : rhyme on (VI, 94). Heine reimt Rückert : zurückkehrt (II, p. 171), dass man : Massmann (ebenda), Gesellen : Köllen (II, 438), Russlands : Kuhschwanz usw. Ergötzliche Komik wird oft auch durch die Verwendung von Fremdwörtern im Reime erzielt: late as : hiatus (I, 164), potatoes : appa-

[1]) Karl Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen p. 224.

[2]) Für tea is ready : literary lady (Beppo 76) hat Gildemeister den köstlichen Heineschen Reim Teetisch : ästhetisch (I, p. 84) als Äquivalent eingesetzt.

ratus : gratis (I, 130), faux pas : Europa usw. Bei Heine findet sich: Hals : Shawls (II, p. 23), Bestjen : beläst'gen[1]) (II, p. 85), vergleiche auch L. I. 28 (I, 76) usw. Auch der in der orientalisierenden Poesie viel gebrauchte gespaltene Reim wird bei Heine nach englischem Vorbild oft zu komischer Wirkung herbeigezogen, vergleiche geizig : freut sich (I, 76), Meister : heisst er (I, 207), Mund weit : Gesundheit (I, p. 85), Apollo : toll o (II, p. 170), naht dir : Satir (I, p. 312) usw. Am drolligsten wirken diese Reimspässe vollends bei Byron, wenn er sie noch mit seinen schalkhaften Glossen begleitet, wie z. B. in D. J. I, 84; V, 77 usw.

* * *

Wir haben uns zum Schluss noch mit einer Reihe von Heineschen Gedichten zu befassen, an denen wir, obwohl sie ausgesprochen Byronsche Züge an sich tragen, bisher vorbeigehen mussten, da diese eine zusammenhängende Besprechung erheischen und daher am besten für eine Gesamtcharakteristik der Lyrik unserer beiden Dichter aufgespart blieben. Offenbar wiederholen sich bei den Dichtern ganze typische Gefühlsgruppen, wodurch ihre Dichtungen bis zu einem gewissen Grade in ein verwandtschaftliches Verhältnis gerückt werden.

Wenn man mit einem Schlagwort die intimsten Beziehungen zwischen Byronscher und Heinescher Lyrik charakterisieren will, dann spricht man, wie man es schon längst gewöhnt ist, von ihrem „weltschmerzlichen" Gefühlsausdruck. Über das in summarischer Betrachtung fast schon allzu oft abgehandelte Kapitel des Weltschmerzes lässt sich kaum mehr viel neues vorbringen.[2]) Da diese

[1]) Dieser Reim findet sich allerdings auch schon bei Goethe 1798.

[2]) Karl Hillebrand, Die Werther-Krankheit in Europa. (Zeiten, Völker und Menschen. Strassburg 1895. VII, p. 102ff.). — Berthold

Gefühlsrichtung sich meist an Dichtern mit besonders ausgeprägter Subjektivität offenbart, und an unmittelbare, frische Erlebnisse anknüpft, so ist es schwer, sie aus einer Grundwurzel abzuleiten und auf eine feste Formel zu bringen. Wie dem Pessimismus und Optimismus überhaupt absolut keinerlei Beweiskraft zukommt, so verbietet sich auch hier jede philosophische Begründung von selbst. Es kann uns nur darauf ankommen, diesen Gefühlskomplex, unter dem sich bei den verschiedenen Dichter-Individualitäten eine grosse Mannigfaltigkeit von im einzelnen sehr abwandlungsfähigen Gefühlstypen verbirgt, psychologisch zu zergliedern. Dennoch kann es aber nicht genügen, bloss vom psychiatrischen Standpunkte aus wie über eine pathologische Erscheinung am einzelnen Menschen darüber abzuurteilen; denn obwohl wir es mit einer ganz persönlichen Gefühlsdisposition zu tun haben, einer Gemütsstörung, die sich nur wie ein Hauch oder ein Mehltau über die Dichtung legt, so gibt doch die auffällige Tatsache, dass zu Anfang des 19. Jahrhunderts diese Erscheinung eine fast epidemische Bedeutung erhält, zu denken, und man wird nicht fehlgreifen, wenn man dazu objektive Bedingungen aufsucht. Man muss diese Stimmung ansehen als den Reflex ganz bestimmter, aus historischen Bedingungen entwickelter Gedanken, die die Zeit bewegten; denn es gibt zweifellos Zeiten, die in sich schon die Störungsursachen tragen, wodurch jeder freudige Lebenstrieb unterbunden wird. Wie wäre sonst dieser im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts plötzlich auftretende pessimistische Hang

---

Auerbach, Der Weltschmerz mit besonderer Beziehung auf Nicolaus Lenau. (Deutsche Abende. Neue Folge. p. 203. Stuttgart 1867.) — Hieronymus Lorm, Der grundlose Optimismus 1894. — E. Dühring, Der Pessimismus in Philosophie und Dichtung. Schopenhauer und Byron. (Deutsche Vierteljahrsschrift. Stuttgart 1865 p. 189 ff.)

denkbar, der sofort internationale Verbreitung annahm, ohne dass sich die Dichter gegenseitig beeinflusst hätten, und der fast gleichzeitig von dem Dichter-Philosophen Schopenhauer zu einem System verdichtet werden konnte?[1]) 1804 hatte Chateaubriand durch seinen „René" den Weltschmerz in die französische Literatur eingeführt, 1812 waren die ersten Gesänge von Byrons (*1788) "Childe Harold" erschienen. 1819 hatte Schopenhauer (*1788) sein Hauptwerk, die Kodifikation des Weltschmerzes und der Weltflucht, veröffentlicht, freilich ohne noch die geringste Aufmerksamkeit zu finden. 1822 erschienen Heines (*1797) Gedichte, 1824 die erste, kleine aber inhaltsschwere Sammlung von Leopardis (*1798) „Canzoni". Seit 1830 las man die von früher Blasiertheit angekränkelten Dichtungen Alfred de Mussets (*1810), und 1832 erschienen Lenaus (*1802) Gedichte. Man kann die symptomatische Bedeutung dieser chronologischen Tatsachen nicht verkennen, und wenn auch der Weltschmerz zunächst in den persönlichen Erlebnissen des einzelnen seine Vorgeschichte hat, so müssen wir doch annehmen, dass diese Anlagen dann noch durch ein unpersönliches Element gespeist werden, indem die betroffenen empfänglichen Gemüter von der Stimmung ihrer ganzen Zeit in Mitleidenschaft gezogen werden.

Legen wir für unsere Betrachtung erst einmal den Umfang dieses Begriffes fest. Die Bezeichnung „Weltschmerz" haben nur die Deutschen geprägt, während das Wort in anderen Sprachen keine volle Entsprechung hat.[2])

[1]) Trotz Schopenhauers Vorliebe für Byron, den er ja 1818, in jenem Jahre, wo nach seiner Ansicht die drei grössten Pessimisten der Welt, Byron, Leopardi und er selbst, in Italien waren, in Venedig bald persönlich kennen gelernt hätte, muss man den Ausspruch E. Dührings, dass Schopenhauers System ohne Byron undenkbar sei, cum grano salis verstehen.

[2]) Vgl. G. Büchmann, Geflügelte Worte. 20. Auflage. 1900. p. 239; ferner die weitere Ausführung von R. M. Meyer, Neue Jahrbücher für

Es lässt sich zuerst bei Jean Paul belegen, der es geschaffen zu haben scheint, und in dessen 1827 veröffentlichtem Werke „Selina oder über die Unsterblichkeit" es sich zum ersten Male findet. Heine griff es 1831 auf, nachdem er schon im Jahre 1823 nach einer Wiedergabe desselben Begriffs in dem Gedicht vom Atlas (Heimkehr 24: „Die ganze Welt von Schmerzen") gesucht hatte, und wandte es im verbundenen Zustande seiner Kompositionselemente, aber in demselben konkreten Sinne der Summe aller irdischen Leiden, in den „Französischen Malern" zum ersten Male an (IV, p. 61). Allmählich wurde es auch ein Ersatz für das weniger klare Synonym „Zerrissenheit",[1]) bis seine Bedeutung schliesslich immer mehr für die typische dichterische Reaktionsweise auf die Zeitströmung zu Anfang des vorigen Jahrhunderts spezialisiert wurde. An diesem Sinne des Wortes sollte man auch festhalten und sich hüten, es nachträglich noch auf alle Dichtungen zu übertragen, die eine Disposition zum Pessimismus aufweisen, wie z. B. Werther, dessen Schmerz von dem hier darzustellenden grundverschieden ist. Hatte somit Heine für eine ganze Gruppe von mitstrebenden Dichtern den charakteristischen Namen in Aufnahme gebracht, so kann es auch nicht wundernehmen, wenn er sich eine Zeitlang nächst Byron für ihren bedeutendsten Vertreter hielt.

Die Möglichkeit der Entstehung des Weltschmerzes ist nur aus der Entwicklungsgeschichte des öffentlichen

---

das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur. 1900. p. 465 („Das Alter einiger Schlagworte").

[1]) Das Wort hat ebenfalls eine interessante Geschichte. Vgl. R. M. Meyer, a. a. O., dessen Ausführung jedoch dahin zu berichtigen ist, dass Heine das Wort nicht aus der Novelle von A. von Unger-Sternberg (1832), sondern umgekehrt letzterer es von Heine übernommen hat. Vgl. z. B. eine Anwendung Heines aus dem Jahre 1829: III, p. 304.

Lebens zu verstehen. Es handelt sich in jener Zeit um den Entscheidungskampf zweier grosser, scheinbar sich widersprechender Geistesströmungen; die eine war die seit der Renaissance in fortschrittlicher Entwicklung begriffene Anschauung vom Werte der Persönlichkeit und die andere die seit der Friedericianischen Zeit völlig neu formulierte Ansicht von der Bedeutung des Staates. Wie diese beiden konträren Strömungen ineinander aufgehen sollten, war die Frage, die in jener Zeit akut wurde.

Die durch die Renaissance verjüngte Ansicht von der Selbständigkeit des einzelnen erlebte eine abermalige Wiedergeburt zur Zeit der jungen Genies. Jean Jacques inaugurierte jene Epoche mit dem heissen Durst nach Urwüchsigkeit und unverbildeter Originalität. Der Hass gegen allen doktrinären Regelzwang, der hier zum ersten Male wieder als ausgebreitete Zeitströmung in die Erscheinung tritt, setzt sich dann bei den Romantikern fort, welche ausschliessliche Berücksichtigung aller individuellen Veranlagung und weitgehendste Willkür in ihren Launen zu ihrer Hauptforderung machten. Ein gemässigter Anhänger desselben Prinzips war Goethe, der die Schlacken dieser ungebändigten Bewegung bald abstiess und nur ihren edlen Kern in seine spätere Lebensführung hinüberrettete, das Selbstbewusstsein einer abgeschlossenen Individualität. Mit dem Spruch: „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit“ behauptete er sich gegen das immer mehr erwachende Gesamtbewusstsein. Nur aus seiner eigenen, reichen Seele schöpfend, vermied er geflissentlich das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer grösseren Gemeinschaft und arbeitete in selbstbeschaulicher, quietistischer Lebensführung nur an seiner eigenen Bestimmung. Die Welthändel waren ihm zuwider und er stand höchstens als Zuschauer über dem wirren Treiben der Gesellschaft. In demselben Sinne verfocht auch Wilhelm von Humboldt die

individuelle Freiheit gegenüber der ausgleichenden Macht des Staates, den er nur als ein notwendiges Übel anerkennt, und trat, indem er so wenig Staat wie möglich forderte, für die bunte Mannigfaltigkeit und Eigentümlichkeit der Ausbildung ein. Auch noch bei den jüngeren Romantikern zeigt sich dasselbe Streben. Brentano und Görres karikieren in humorvollen Abhandlungen die normierende Staatsgewalt als eine steifleinene Philisterei.

Eine der kostbarsten Früchte, welche die Romantik gezeitigt hatte, war das Erwachen des geschichtlichen Sinnes. Man hatte jetzt historisch zu denken gelernt, und dadurch wurde auch eine neue Ansicht von der Bedeutung des Gesamtlebens einer Nation begründet. Jetzt erst vermochte man die staatliche Regelung als das letzte Glied einer langen, vorausgehenden, geschichtlichen Entwicklungskette zu erkennen, und diese organisch gewordene nationale Gemeinschaft stellte nun Wilhelm von Humboldt zum ersten Male in ihrer ganzen Bedeutung hin.

Mit dieser neugewonnenen Anschauung stand man aber in offenem Gegensatze zu der Staatsidee der Aufklärung, welche in der Hauptsache Friedrich der Grosse geschaffen hatte, und bei der die natürliche Entstehung des Staates betont wurde. Diese rationalistische Theorie dachte sich den Staat als die willkürliche Schöpfung eines vernunftgemässen Gesellschaftsvertrages, den jeder mit jedem schloss, und bei dem sich jeder einzelne seiner Pflichten und Rechte bewusst werden sollte. In einem solchermassen allgemein anerkannten öffentlichen Leben kann aber der Privatmensch nur nach seiner Brauchbarkeit für die Gesamtheit bewertet werden, und es ist selbstverständlich, dass eine solche Zeit, in der die meisten Dichter selbst politisch tätig waren, für das einsame Bewusstsein eines Mannes wie Goethe, den sie mit dem Namen des „Zeitablehnungsgenies“ belegte,

kein Verständnis mehr hatte. Die Dichter bekommen nun immer mehr das Bedürfnis nach einem grossen Zuhörerkreis, wobei sie freilich dem Urteil einer in ihren Launen unberechenbaren Gesellschaft unterstellt werden, und andererseits entwickelt sich die Presse mit ihrer propagandischen Massenwirkung zum Organ der öffentlichen Meinung.

So löst sich das demokratische 19. Jahrhundert allmählich von dem der grossen Persönlichkeiten ab. Auf der Grenzscheide aber stehen die zwiespältigen Übergangsmenschen, bei denen der Weltschmerz zuerst auftrat. Sie wurden die Opfer desjenigen Kampfes, in welchem die Grundlagen unserer heutigen Bildung gelegt wurden, von der Heinrich von Treitschke sagt: „Es ist der Ruhm der modernen Bildung, dass unsere Jugend zuerst das unendliche Recht der Person begreifen, den Menschen als den Mittelpunkt der Welt verstehen lernt. Wenn wir, also erzogen, uns dennoch demütig in die Ordnung der Natur und Geschichte einfügen, so ist diese Unterordnung nicht mehr naiv, nein, erarbeitet, durch Bildung vermittelt."

Während aber zu diesem Standpunkte sich damals nur vereinzelte freie Geister hinaufgeläutert hatten, wurde in den meisten durch das nur widerwillig aufgedrängte Bewusstsein der sozialen Gebundenheit nur innerer Zwiespalt geweckt. Der grosse Ausgleichungsprozess, in dem man sich immer mehr der Rechte seiner freien Persönlichkeit begeben musste, machte Missvergnügte und Unzufriedene, die in fortwährendem Lavieren zwischen aristokratischem Selbstbewusstsein und demokratischen Neigungen ziellos dahin lebten.

So entstanden die Märtyrer der Gesellschaft, deren unglücklichster Vertreter Lord Byron ist, Byron, der in leidenschaftlichem Heroenkultus Napoleon verehrte, der einer ausgesprochenen Herrenmoral huldigte, und der doch

gleichzeitig die Souveränität des Volkes anerkannte, indem er sich zum glänzenden Anführer der Sache der unterdrückten Völker machte, der als ahnenstolzer Nachkomme eines schottischen Königsgeschlechts seines Überlegenheitsgefühles gegenüber der Menge so weit vergass, dass er im Parlament für die aufständischen Weber eintrat. Nur äusserlich können diese Menschen ihr eigenes Empfinden mit dem der Gesellschaft in Einklang bringen. Sie stecken in alten Traditionen fest, während sie in den neuen Zeitläuften eine führende Rolle einnehmen wollen, und bewegen sich so immer zwischen zwei Polen, ohne eine feste Stelle zu finden, wo sie ihre Prinzipien verankern könnten. Für diese Halbheit fand Alfred de Musset den bekannten Ausspruch[1]): „Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux."

Die Konstellation der Zeit liess bei dem neu entdeckten Gesamtbewusstsein keine rechte Freude an den gemeinsam ererbten nationalen Gütern aufkommen; im Leiden fand man sich zusammen. Wenig Erfreuliches und den grossen Erwartungen Entsprechendes war nach der französischen Revolution und den Napoleonischen Weltkriegen geleistet, und eine allgemeine Unzufriedenheit mit der ungeheuren Danaidenarbeit war eingetreten. „Die Weltlage war Eine grosse Dissonanz, und Byron, der sozusagen ein besonderes Organ für die Dissonanz besass, war daher der Dichter dieser Weltlage" (Elze).

Die Weltschmerzdichter, die alle erst durch die Schule persönlicher, trüber Erfahrungen hindurch gegangen sind, sehen nun in ihrem Schicksal nur einen kleinen Bruchteil

[1]) „Confession d'un enfant du siècle". Œuvres compl. Paris 1888 (Charpentier). 8. Band, p. 24.

der Leidensgeschichte der ganzen Menschheit. Ihr Fall bekommt für sie typische Bedeutung. Sie identifizieren sich mit der Weltseele und lassen die ganze Menschheit durch ihren Mund reden. Während sie sich aber so die besten altruistischen Bestrebungen von der Welt einreden, bleibt doch ihr Weltschmerz im Grunde nur ein mehr oder weniger versteckter Egoismus. Es erwacht zwar zeitweilig in ihnen eine Freiheitsbegeisterung, die als Reagens gegen den Weltschmerz zu wirken scheint, aber sie wissen sich nicht in straffe Selbstzucht zu nehmen, um ein festgestecktes Ziel im Auge zu behalten und in einer Idee völlig aufzugehen. Sie treten nur in den allgemeinsten Beziehungen zur Menschheit auf und können deshalb in der neuen Gesellschaftsordnung, welche die Anstrengung aller Kräfte des einzelnen fordert, keine Verwendung finden. Sie wissen sich viel mit ihren Pflichten gegen die Mitmenschen, während sie zu sich selbst und den ihnen am nächsten Stehenden kein festes Verhältnis gewinnen können. Goethe schreibt 1809 gegen diesen falschen Altruismus: „Die Narren von Deutschen schreien noch immer gegen den Egoismus und wollte Gott, man hätte seit langer Zeit für sich und die Seinigen redlich und dann für die Nächsten und immer wieder Nächsten redlich gesorgt, so sähe vielleicht alles anders aus.“ Alle gemeinsame Arbeit stösst sie ab, und sie fühlen sich deshalb in ihrem Vaterlande überflüssig. Keinen litt es in einem sesshaften Berufe, keiner vermochte eine Familie zu gründen. Die meisten verbrachten ihr Leben heimatlos und in fortwährenden Wanderjahren. Sie verachten jede geregelte, bürgerliche Ordnung und fordern eine „zwecklose Lebensführung“. „Jeder bedingte und beschränkte Pflichtenkreis ist ein Rückzug aus der Region des Weltschmerzes“ (B. Auerbach). — Paul Heyse[1]) weist darauf hin, dass der Schmerz geradezu

[1]) In der Einleitung zu seiner Übersetzung der Gedichte Giacomo Leopardis. Berlin 1889.

zur Quelle des eigentlichen Glückes werden kann, insofern er das Selbstgefühl stärkt: „Eine jede Kraftübung, selbst die der Selbstzerstörung, ist von einem Wohlgefühl begleitet, und die Genugtuung, das ganz individuelle Naturgesetz zu vollziehen, bringt eine gewisse Wollust mit sich.“ So erklärt es sich, wenn bei vielen dieser Dichter der Schmerz von einem unfreiwillig quälenden allmählich zu einem selbstgefällig gepflegten wird. Dabei reizt aber nicht das Schmerzgefühl selbst, sondern die Überwindung desselben, die natürliche Reaktion unseres in der Richtung auf das Glück angelegten Strebens. Wegen der Doppelheit dieses Strebens können aber diese Menschen das Leben immer nur mit Verbitterung geniessen, da sie mit dem Drang nach Genuss stets schon die gleichzeitige Erkenntnis von seiner Schalheit verbinden. Ihr Dasein pendelt beständig zwischen entzücktem Rausch und nüchterner Enttäuschung hin und her, und daraus entwickelt sich nun eine höchste Reizbarkeit. Die bedeutungslosesten Zufälle des Lebens können ihre schrullenhaften Launen von Neuem wachrufen. und der geringste Anlass trifft wie ein elektrischer Schlag die Kette, die sie umzieht (Ch. H. IV, 24),

> “out of things familiar — — calls up to view
> The spectres whom no exorcism can bind”.

Wegen dieses zweideutigen Schwankens konnte es auch keiner dieser Dichter über sich gewinnen, seinem Leben selbst ein Ende zu machen. Obwohl sie immer den Tod herbeisehnen, bleiben sie doch Dilettanten des Selbstmordes. So bahnt sich allmählich schon der manierierte Weltschmerz der Epigonen an, die den Lebensüberdruss nur im Munde führen, und, um interessant zu erscheinen, mit einem geheimen Schmerze prahlen.

Zweifellos ist Byron der Klassiker des Weltschmerzes. Wenn auch seine Gedankengänge oft über abgrundtiefe

und zerklüftete Gefühlsevolutionen hinführen, und man überall auf die Spuren harter Gedankenarbeit stösst, so hat er seine Gedankenreihen doch nie zu einem festgegründeten, harmonischen Gebäude zusammengeschlossen. Selten hat er sich nach den vielen, zuweilen scheinbar willkürlichen Abbiegungen in seinem geistigen Entwicklungsgange mit früheren Anschauungen wieder aussöhnen können. Seine Lebensanschauung war im Grunde doch viel mehr das Produkt von Erlebnissen und von dadurch hervorgerufenen Seelenstimmungen, als von abklärender Reflexion. Über den Standpunkt seiner philosophischen und besonders seiner religiösen Weltanschauung, die er ja so tief zu verschleiern liebte, brauchen wir hier nicht zu entscheiden, da diese Fragen für die Erklärung vom Ursprung seines Weltschmerzes fast kaum in Betracht kommen.

Man kann drei Stufen in seiner Entwicklung annehmen. E. Donner[1]) hat die Wurzel von Byrons Weltschmerz in einem ganz persönlichen Erlebnis nachgewiesen. Wie aus den Gedichten "To a Lady" und "Remembrance", in denen sich schon die zum Paroxysmus gesteigerten Schmerzenstöne der Pilgerfahrt ankündigen, hervorgeht, war es zunächst allein seine enttäuschte Liebe zu Mary Chaworth, wodurch die Entwicklung seiner Weltanschauung in so düstere Bahnen gelenkt wurde. Hier finden sich seine ersten pessimistischen Klagelaute, hier aber auch schon die Drohung, bei vielen zu suchen, was ihm die eine versagt hat.[2]) So probiert er denn das Heinesche Prinzip der Homöopathie, aber ohne Erfolg und mit neuen schweren Enttäuschungen, bis in ihm die Erkenntnis reift, dass er

[1]) J. O. E. Donner, Lord Byrons Weltanschauung. Acta Societatis Scientiarum Fennicae. Tom. XXII, Nr. 4, p. 55 ff.

[2]) "To a Lady" 5. Strophe (Col. I, p. 190).

weder in der versagten, noch in der erfüllten Liebe Befriedigung finden kann:

> "Youth wasted, minds degraded, honour lost,
> These are thy fruits, *successful* Passion! these!
> If, kindly cruel, early *hope is crost*,
> Still to the last it rankles ...." (Ch. H. II, 35).

Damit gibt er es allmählich auf, sich ausschliesslich in dem enttäuschten Liebesgefühl aufzureiben. Neue Aufgaben mit ganz anderen Interessen warten seiner. War doch inzwischen die öffentliche Meinung über seine ersten, in unbelauschtem Dichterglück geschriebenen Jugendgedichte hergefallen. Gegen diesen Angreifer galt es sich jetzt zur Wehr zu setzen, und deshalb ist in Zukunft bis zu seinem letzten Atemzuge im Vaterland sein Dichten fast ausschliesslich ein beständiger Kampf gegen die ungerechte Gesellschaftsordnung, die er mit grenzenloser Verbitterung hasst. Er begnügt sich nicht mit den blutigen Fehden gegen einzelne seiner Gegner, sondern greift die Gesellschaft gleich zunftweise an und trifft sie in dem Hauptorgan ihrer Schmähungen, indem er der gesamten Presse seine Hiebe zuteilt. In seinen Ansprüchen auf die Liebe und Teilnahme der Mitmenschen bitter enttäuscht, findet er jetzt an der hohlen und verlogenen Welt seiner Umgebung nur noch Missfallen. Wie Timon glaubt er sich Menschenhass aus der Fülle der Liebe getrunken zu haben; ein starker Trieb nach Einsamkeit erwacht und findet seine schönste Befriedigung durch den Aufenthalt in der unentweihten Natur. Diese aus ganz persönlichen Geschicken hervorgewachsenen Gefühle beherrschen in der Hauptsache seine Dichtungen bis zum Jahre 1816.

Da tritt nach der Trennung von seiner Gattin ein einschneidender Umschlag ein. Nachdem er sich durch die Folgen seines voreiligen Ehebündnisses den Bannfluch der ganzen englischen Gesellschaft zugezogen hat und

dadurch mit der öffentlichen Meinung in eine bis dahin unerhörte Kollision gekommen ist, räumt er das Feld, verlässt England auf immer und verzichtet, als einzelner gegen die mit den unwiderlegbaren Waffen der Heuchelei und Verleumdung kämpfende Übermacht sich zu verteidigen und sein Liebesgefühl oder seinen Dichterstolz gegen die hämischen Schmähungen einer erbarmungslos urteilenden Gesellschaft in die Wagschale zu legen. Er gibt nunmehr sein persönlichstes Gefühl, womit er sich vordem allein abgemüht hatte, für etwas Höheres hin und spielt die allgemeine Sache der Menschheit gegen die erstarrte Moral einer engherzigen, konventionellen Gesellschaftsordnung aus.

Es sei gleich im voraus festgestellt, dass Heine sein Vorbild von hier an verlässt und den Übergang vom persönlichen Schmerz zum eigentlichen Weltschmerz nicht mit vollzieht.

Für Byron hebt nun mit den beiden letzten Gesängen der Pilgerfahrt und dem „Gefangenen von Chillon" die zweite Periode seiner Entwicklung an. „Nachdem dies Ich sich mit männlicher Kraft in sich selbst zurückgezogen und in seine einsame Trauer versenkt hat, erweitert sich sein Schmerz zur Trauer über alles Elend des Menschenlebens, die harte egoistische Rinde wird gesprengt, und die tiefe Freiheitsbegeisterung bricht sich Bahn, um die ganze Mitwelt des Dichters zu umfassen und emporzuheben."[1]) Beim Anblick der Völkergeschicke beschämt ihn nun sein eigenes Zwergenweh:

"What are *our* woes and sufferance?
Ye!
Whose agonies are evils of a day —
A *world* is at our feet as fragile as our clay" (Ch. H. IV, 78).

Am Genfer See, in den Alpen und in Italien erfährt sein Naturgefühl eine neue Vertiefung. Die vorher so scharf

[1]) Georg Brandes, Der Naturalismus in England. p. 324 f.

betonte Abscheu vor den Menschen wird zur blossen Scheu, zur Weltflucht:

"To *fly* from, need not be to *hate*, mankind" (Ch. H. III, 69).

Er sucht die störenden Einwirkungen der Gesellschaft zu vergessen und gibt sich einem erträumten Freiheitsideale hin. Doch dieser Gedankenflug war zu hoch, um nicht durch neue schwere Bedenken gestört zu werden.

Die enge Berührung mit den grossen Zeitereignissen brachte unvermeidlich die letzte bitterste Enttäuschung mit sich. Das kurze Stück Weltgeschichte, das er leidenschaftlich mit durchlebt hatte, sprach dem tiefer Blickenden eine beredte Sprache. Die Vergeudung zahlloser, von edler Begeisterung getragener Menschenkräfte, der Triumph der Reaktion in der Metternichschen Staatskunst, durch welche die Nationen schnöde um ihren Lohn betrogen wurden, liess die Hoffnung auf eine bessere Zukunft völlig zu schanden werden, und so bricht mit der Erkenntnis:

"Our life is a false nature: 't is not in
The harmony of things"

die letzte Periode an. Er tritt nun in die Phase, wo die Verzweiflung sich in schonungslosem Spott entlädt, wo er in masslosem Skeptizismus von den Werten dieses Daseins überhaupt nichts mehr gelten lässt und beim „epikuräischen Nihilismus" angelangt ist.

Für den Dichter des „Buchs der Lieder" ist nun diese Gefühlsentwicklung Byrons von grosser Bedeutung geworden. Wenn auch Heine den weltschmerzlichen Zug, der in seiner Jugend ihm um die Lippen spielt, schon nach nicht langer Zeit abstreifte, so ist bei seiner sonstigen schwankenden Haltung gegenüber seinen Vorbildern doch zu bewundern, dass er immerhin mehrere Jahre sich in dieser angequälten Gefühlssphäre gefallen konnte. Denn dass dieser Gefühlsausdruck bei ihm nicht mehr als eine

Konzession an die Mode, und keinesfalls ein inneres Bedürfnis war, zeigt sich im Verlaufe seiner weiteren Entwicklung sehr bald. Obwohl er aus Byrons gesamter psychologischer Entfaltung mit Bedacht nur Züge auswählte, die ihm zu Gesicht standen, und die einigermassen seiner Natur gemäss waren, so verrät sich in seinen Expektorationen doch noch oft genug die Befangenheit in literarischen Traditionen. Natürliche Anlage und eigenes Erlebnis sind bei dem jungen Heine doch nur der Vorwand zur Äusserung des Weltschmerzes. Wir sind jetzt von fachmännischer Seite über seinen physischen Zustand ziemlich genau aufgeklärt,[1]) die tiefe Wirkung seiner doppelten Liebestragödie ist ausser Zweifel gestellt, auch wissen wir, dass sein „Judenschmerz", von dem er singt (II, 165):

„Brich aus in lauten Klagen,
Du düsteres Martyrerlied,
Das ich so lang' getragen
Im flammenstillen Gemüt!"

bis zu einem gewissen Grade und in manchen Perioden seines Lebens von ihm wirklich empfunden worden ist, aber trotzdem braucht man noch nicht anzunehmen, dass seine Lyrik allein durch solche Umstände mit Notwendigkeit zu dem herben, pessimistischen Ausdruck gedrängt worden sei, mit dem er in seinen Liedern oft so grell aufträgt.

Heine war von Haus aus ein heiteres Weltkind und besass eine ungezähmte Daseinsfreudigkeit. Das Byronsche Motto zum „Don Juan": "Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale? Yes, by Saint Anne, and ginger shall be hot i' the mouth too!" (Shakespeare, Twelfth Night II, 3, 123 ff.), das er in

[1]) Vgl. S. Rahmer, H. Heines Krankheit und Leidensgeschichte. Eine kritische Studie. Berlin 1901.

der „Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ (IV, 224) wiederholt, war ihm aus innerster Seele gesprochen. Er glaubte fest an kommende glücklichere Generationen. Nachdem er sich von den Banden des Byronschen Weltschmerzes wieder frei gemacht hatte, lag für ihn der einzige Grund für die Weltzerrissenheit in der im Mittelalter eingetretenen Trennung zwischen Geist und Materie, und, indem er den Unterschied zwischen Spiritualismus und Sensualismus im Auge behielt, forderte er die Wiedereinsetzung und moralische Anerkennung der Materie, denn „das Christentum, unfähig die Materie zu vernichten, hat sie überall fletriert, es hat die edelsten Genüsse herabgewürdigt, und die Sinne mussten heucheln, und es entstand Lüge und Sünde!“ (IV, 222).

Der sprudelnde Wein dieser eminent sinnenfrohen Natur liess sich nur schlecht auf die alten Schläuche literarischer Vorbilder füllen oder musste wenigstens früher oder später in Essig umschlagen. Was Byron erst nach vielfacher Häutung erreichte, die satirische Lebensauffassung und die humorvolle Selbstpersiflage, womit er zuletzt seine erlahmten Lebensgeister zu kecker Laune und tollem Scherz anspornt, das lag in Heines Natur von vornherein und wirkte sofort auf seinen Trübsinn kompensierend. „Seine Lyrik ist Gift, das das Gegengift gleich mit sich führt“, sagt Theobald Ziegler.[1]) Die eiskalte Ironie, die sich einstellt, sobald er sich selbst in der erhitzten Ekstase ertappt, ist nur ein gesundes Reagieren seiner eigenen beleidigten Natur.

Das ungemein starke Anlehnungsbedürfnis, das Heine in seiner Jugend eingestandenermassen besass, hielt ihn bekanntlich anfangs auch einige Zeit im Banne der gangbaren romantischen Illusionen. Nicht ganz vereinzelt

[1]) Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899. p. 182.

begegnet bei ihm in der ersten Zeit der Wunsch, die gute, alte Zeit wieder zu Ehren kommen zu lassen:

„Das Herz ist mir bedrückt und sehnlich
Gedenke ich der alten Zeit;
Die Welt war damals noch so wöhnlich,
Und ruhig lebten hin die Leut'" (I, p. 114).

J. F. Koreff rühmt er mit den Worten:

„Du ..... gabst in schlechter neuer Zeit das Bildnis
Von Liebe aus der guten alten Zeit!" (II, p. 61)

und ebenso Georg Sartorius:

„In unsrer Zeit der Selbstsucht und der Roheit
Erquickt ein solches Bild von edler Hoheit" (II, p. 62).

In der burschenschaftlichen Elegie heisst es:

„Und die alten Röcke mahnen
Schmerzlich an die alte Zeit:
Wo die Sitte und die Tugend
Prunklos gingen Hand in Hand" usw. (II, p. 160).

Aber diese Begeisterung hält nicht lange nach. Wenn er auch jetzt noch zuweilen die Vorzüge der Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart herausstreicht und gern von einer mittelalterlichen Gefühlsharmonie im Gegensatz zu der Zerrissenheit der Gegenwart spricht, so wird doch diese Ansicht sehr bald durch die immer stärker werdende Gegenwartsfreudigkeit korrigiert, so dass er schliesslich die endgültige Erkenntnis erlangt, dass der Weg vom Mittelalter zur Neuzeit aus dem Dunkel ins Licht führt, und sich der Hoffnung hingibt, dass das Menschengeschlecht einer immer grösseren Vollkommenheit entgegenreife. Nun weiss er, dass die Menschen der Gegenwart „in den einzelnen zerrissenen Momenten eines gottgleicheren Zustandes, einer höheren Geisteswürde, mehr Glück empfinden können, als in den lang hinvegetierten Jahren eines dumpfen Köhlerglaubens" (III, p. 93). Wie es ihn aber nach solchen kleinen Abirrungen auf das Anschauungsgebiet der Romantik

schnell wieder nach dem Genusse des gegenwärtigen Lebens treibt, so ist auch das Verweilen auf der nächsten Station seiner Entwicklung nur ein vorübergehendes. Wie die romantische Weltflucht, so überwindet er auch den Weltschmerz, wenn es überhaupt gestattet ist, diese Bezeichnung auf seine ganz persönlichen Klagen anzuwenden.

Um die unter diesem Inbegriff vereinigten Gefühle bei unseren beiden Dichtern zu durchmustern, will es uns gut scheinen, nach der Unterscheidung von Schicksals- und Willensgefühlen zu verfahren. Wir werden also von den Gruppen mehr passiver Gefühlsdispositionen, bei denen ein dumpfes Schicksalsgefühl den Grundton abgibt, zu mehr spontanen Gefühlsäusserungen, bei denen das impulsive Element des Willens mehr in die Erscheinung tritt, überzugehen haben.

Wie schon der breite Raum seiner Liebeslyrik zeigt, hat Heine in seiner Poesie fast ausschliesslich seine individuellsten Gefühle zum Ausdruck gebracht.

Schon in frühen Jahren stimmt er eine Klage über die Lieblosigkeit der Welt an:

„Die Liebe suchte ich auf allen Gassen,
Vor jeder Türe streckt' ich aus die Hände,
Und bettelte um g'ringe Liebesspende, —
Doch lachend gab man mir nur kaltes Hassen" (I, p. 57).

„Ich habe die süsse Liebe gesucht,
Und hab' den bittern Hass gefunden" (II, p. 67).

Auch für Byron hat die Liebe keine Stätte in dieser Welt:

"Few — none — find what they love or could have loved"
(Ch. H. IV, 125).

"Oh, Love! no habitant of earth thou art —
An unseen Seraph, we believe in thee, —
A faith, whose martyrs are the broken heart" (Ch. H. IV, 121).

Mit der Frage: „Die Welt, ist sie ein Tollhaus oder Krankenhaus?" (I, p. 135) ist der in vielen Gedichten

Heines vertretene Standpunkt bezeichnet. Der deutsche Dichter hat, gegenüber Byron, für den Ausdruck solcher schmerzzerrissener Gefühlsqualitäten keine grosse Auswahl von Farben auf seiner Palette, und deshalb stellt sich auch in seinen Schmerzensergüssen bald eine ziemlich manierierte Unnatur ein. Byron bezeichnete sich nach seinen traurigen Liebeserfahrungen gern als das Opfer des Wahnsinns.

"If bursting heart, and *madd'ning brain*,
Betoken love — that love was mine"
(Giaour v. 1107; Col. III, 136).

"Have I not had *my brain sear'd*, my *heart riven*,
Hopes sapp'd, name blighted, Life's life lied away?" (Ch. H. IV, 135).

Solche Klagen finden sich bei Heine in grosser Menge:

„Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,
Und mein Herz ist krank und wund" (I, 32).

„Du kummergequälter! — In deinem Haupte wird's Nacht, und es zucken hindurch die Blitze des Wahnsinns" (I, p. 186). Die Schmerzen stehen dem bleichen Knaben auf dem Gesicht geschrieben (I, 35), das Weh will ihm die Brust zersprengen (I, 38), der Leib verzehrt sich, die Seele stirbt vor Sehnen (I, 103), sein Blick ist todkalt (I, 184), die Brust voll Wehmut und das Haupt voll Zweifel (I, 190). „Das Herz ist ausgebrannt, Missmut umflort mich, Kummer drückt mich nieder" (II, 13); die Kräfte nehmen ab (II, 63) und nur der Tod lebt noch in ihm (II, 109) usw. Die Armut an Erfindung zeigt sich noch mehr, wo er rein körperliche Empfindungen zu Hilfe ruft. Hier kann man ja die Kunst Byrons, die schauerlichsten Gefühle durch das Wort zu deutlicher Anschauung zu bringen, nicht genug bewundern. Es sei nur z. B. an Mazeppas Ritt oder an die oben schon erwähnte Stelle des "Giaour" (v. 945) erinnert. Bei Heine zeigt sich auch hier eine aufdringliche Wiederholungslust: „Blutquell, rinn aus meinen Augen, Blutquell, brich aus meinem Leib, dass ich mit dem heissen Blute meine Schmerzen niederschreib" (I, 32). „Aus dem

gebrochnen Herzen fühl' ich fliessen mein heisses Blut" (I, 62). „Du sahst mein Blut aus tausend Wunden sprudeln" (I, 61). „Da brachen auf die Wunden, da stürzt' mit wilder Macht aus Kopf und Brust der Blutstrom" (I, 91). „Die Welt war mir nur eine Marterkammer, wo man mich bei den Füssen aufgehangen und mir gezwickt den Leib mit glüh'nden Zangen und eingeklemmt in enger Eisenklammer. Wild schrie ich auf vor namenlosem Jammer, Blutströme mir aus Mund und Augen sprangen" (II, p. 63) usw.

Oft äussert er das Verlangen nach Einsamkeit: „Ich wandelte unter den Bäumen mit meinem Gram allein" (I, 31). „Ich aber verhänge die Fenster des Zimmers mit schwarzem Tuch" (I, 79). „Einsam klag' ich meine Leiden im vertrauten Schoss der Nacht; — — Einsam fliessen meine Tränen" (II, 4). Wie Byron sagt:

"— to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture — —"

"I look upon the peopled desert past,
As on a place of agony and strife" (Ch. H. III, 72 f.),

so Heine:

„Aus dem wilden Lärm der Städter
Flüchtet er sich nach dem Wald" (I, 35).

„Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf euch niederschauen" (I, 151).

Trotzdem sind aber die Tröstungen, die Heine im Naturgefühl gefunden hat, im Vergleich mit Byrons Naturkultus nur gering anzuschlagen.

Man kann auch bei Heine beobachten, wie seine Verbitterung von der an der Geliebten erfahrenen Untreue ausgeht. Gegen sie richtet er seine ersten Vorwürfe: „Du hast mir ja Gift gegossen ins blühende Leben hinein" (I, 85). „Da gab ein Mägdlein, das vorbeigegangen, mir schnell den Gnadenstoss mit goldnem Hammer" (II, 63). „Noch

blutet's immerfort, wo du ins Herz mich stachest mit einem spitz'gen Wort" (I, 91). „Mich hat das unglücksel'ge Weib vergiftet mit ihren Tränen" (I, 103).

Darum lagern sich dann die Anklagen gegen die Verwandten, von denen er sich durch Verleumdung und Zwischenträgerei um sein Glück betrogen sieht, und die daher den ersten Zusammenstoss mit der Welt seiner Umgebung verursachen: „Sie haben mich gequälet, geärgert blau und blass, die einen mit ihrer Liebe die andern mit ihrem Hass. Sie haben das Brot mir vergiftet, sie gossen mir Gift in's Glas — " (I, 83). „Böse zischelnde Zungen brachten also Schmerz und Verderben selbst über ewige Götter. — Ich aber, der Mensch, der niedrig gepflanzte, der todbeglückte, ich klage nicht länger" (I, 166). Immer mehr erweitert sich nun der Kreis seiner Gegner; wie Byron sagt, er habe alles erduldet,

> "From the loud roar of foaming calumny
> To the small whisper of the as paltry few,
> And subtler venom of the *reptile crew*" (Ch. H. IV, 136),

so Heine:

> „— — — am Boden muss ich kleben,
> Umkrächzt, umzischt von eklem Wurmgezücht" (I, 61).
>
> „Ich lache ob den feigen Bösewichtern,
> Die mich bedrohn mit giftgetränkten Waffen" (I, 59).

Besonders deutlich zeigt sich Heine als Nachahmer des Lords in dem masslosen, mengeverachtenden Stolze, womit er namentlich in den frühen Sonetten so herausfordernd und kühn auftritt.

Lord Byron betrachtete all sein Dichten nur als das seiner Natur gemässe Reagieren auf die boshaften Kritiken, womit man sein junges Talent ersticken zu können glaubte. Er sagt D. J. XV, 24, er hätte niemals

> "— — worn the motley mantle of a poet,
> If some one had not told me to forego it".

Die Opposition der öffentlichen Meinung spornte ihn nur an, alles zu tun, was ihn in ihren Augen noch mehr diskreditieren konnte. Er lenkte oft absichtlich Schmähungen auf sich, da er unzweifelhaft ein gewisses Bedürfnis nach Aufreibung in Kampf und Gefahren hatte. Daher kam es, dass er zeitlebens, während er mit der einen Hand am Tempel seiner Dichtung weiterbaute, mit der anderen sich gegen seine Angreifer zur Wehr zu setzen hatte.

Bei Heine nimmt der Kampf gegen die Gesellschaft keinen so kritischen Verlauf, da ja das öffentliche Leben in Deutschland damals auf einer viel niedrigeren Stufe der Entwicklung stand. Trotzdem schreibt er, wenn er an seine Jugendkämpfe zurückdenkt: „Ich hatte die Wahl zwischen gänzlichem Waffenniederlegen oder lebenslänglichem Kampfe, und ich wählte diesen und wahrlich nicht mit Leichtsinn.“ Wie Byron nimmt Heine schon in seiner Jugend eine selbstbewusste Kämpferstellung ein. Der Lord rühmt sich gern, nie mit den gewöhnlichen Herdenmenschen gemeinsame Sache gemacht zu haben, sondern in stolzer Einsamkeit seine eigenen Wege gegangen zu sein. Er verabscheute es, als „lebendige Lüge“ der Menge zu dienen, wie der es nötig hat, der sie beherrschen will. So sagt Manfred (III, 1 v. 121; Col. IV, p. 125):

> “I disdain’d to mingle with
> A herd, though to be leader — and of wolves.
> The lion is alone, and so am I.”

Von Jugend an hatte er die Welt nicht mit menschlichen Augen gesehen, der Ehrgeiz der anderen war nicht der seinige. Er fand seine Welt in sich selbst. Ch. H. III, 12:

> “— — — Still uncompell’d,
> He would not yield dominion of his mind
> To spirits against whom his own rebell’d,
> Proud though in desolation; which could find
> A life within itself, to breathe without mankind.”

und schon 1806 schreibt er (Col. I, p. 112):

"— — — you tell me to mix with mankind —
But retirement accords with the tone of my mind:
I will not descend to a world I despise".

Auch der junge Heine fällt, obwohl er damals noch keineswegs zu solchem knirschenden Menschenhass herausgefordert worden war, gern in diesen Ton ein, freilich nicht eben ohne die krampfhafte Übertreibung des Nachahmers. In den Fresko-Sonetten verkündet er das selbstherrliche Bekenntnis:

„Ich bin's gewohnt, den Kopf recht hoch zu tragen,
Mein Sinn ist auch ein bisschen starr und zähe" (I, p. 56).

Wie Byron sagt:

"I have not loved the world, nor the world me;
I have not flatter'd its rank breath, *nor bow'd*
To its idolatries a patient knee" (Ch. H. III, 113),

ähnlich rühmt sich Heine in dem ersten Sonett an Chr. Sethe:

„Ich tanz' nicht mit, ich räuchre nicht den Klötzen,
Die aussen goldig sind, inwendig Sand —
Ich zieh' nicht mit, wenn sich der Pöbel spannt
Vor Siegeswagen seiner eiteln Götzen" (I, p. 58).

Der Philisterhass, der bei Brentano, Görres, Hoffmann und anderen mit so lustigem Humor hervorbricht, bekommt bei Heine einen viel gereizteren Ausdruck. In eine Lumpenmaske will er sich auf der grossen Maskerade des Lebens hüllen und als ein Wüstling von recht gemeiner Pöbelart erscheinen, um den schnüffelnden Afterkritikern und hämischen Splitterrichtern höhnend ins Gesicht zu lachen (2. Fresko-Sonett). Wahrscheinlich hat zu diesem Sonett die 82. Strophe von Ch. H. II die Anregung gegeben, wo es heisst:

"But, midst the throng in merry masquerade,
Lurk there no hearts that throb with secret pain,
Even through the closest searment half betray'd? —

To such the gladness of the gamesome crowd
Is source of wayward thought and stern disdain:
How do they loathe the laughter idly loud,
And long to change the robe of revel for the shroud!"

In der „Belagerung von Corinth" sagt Lanciotto (XXI, v. 669; Col. III, p. 479):

"The *reed in storms* may *bow and quiver*,
Then rise again; the *tree must shiver*."

Und Heine wiederholt, indem er es fast übersetzt:

„Ich weiss es wohl, die Eiche muss erliegen,
Derweil das Rohr am Bach durch schwankes Biegen
In Wind und Wetter stehn bleibt, nach wie vor" (I, p. 58).

Dieselbe Charakterstärke, mit der sich Heine hier brüstet, rühmt er auch Christian Sethe nach, und was Byron an Napoleon vermisste:

"If, *like a tower*, upon a headland rock,
Thou hadst been made to stand or fall alone" (Ch. H. III, 41),

das bewundert er an seinem Freunde:

„Du aber standest fest gleich einem Turme."

Während unsere beiden Dichter vorgeben, dass ihnen das Urteil der Zeitgenossen gar nichts gelte, haben sie einen ungeheuren Drang, bei der Nachwelt sich für die Entbehrungen bei ihren Lebzeiten schadlos halten zu können, und sie hegen grosse Erwartungen von dem Eindruck ihres Namens auf spätere Geschlechter. Col. I, p. 113:

"Oh! thus, the desire, in my bosom, for fame
Bids me live, but to hope for Posterity's praise —."

Ch. H. IV, 9 heisst es:

"I twine
My hopes of being remember'd in my line
With my land's language —",

und Heine, der sich selbst für „einen der ewigsten Menschen“ hielt, an dem „jeder Atemzug ein ewiges Leben, jeder Gedanke ein ewiger Stern“ sei (III, p. 405), rühmt sich:

„Ich bin ein deutscher Dichter,
Bekannt im deutschen Land;
Nennt man die besten Namen,
So wird auch der meine genannt“ (I, p. 102).

Im Gegensatz zu dem Unwert ihres kurzen Dichterdaseins sind beide von der Unsterblichkeit ihrer Werke überzeugt: Ch. H. III, 6:

"What am I? Nothing: but not so art thou,
Soul of my thought!"

Vgl. auch Ch. H. IV, 137. Heine II, p. 66:

„Ich und mein Name werden untergehen,
Doch dieses Lied muss ewiglich bestehen.“

Sie glauben ihre namenlosen Schmerzen für immer verewigt zu haben:

„Nennt man die schlimmsten Schmerzen,
So wird auch der meine genannt“.

So sagt auch Byron Ch. H. IV, 19:

"There are some feelings Time cannot benumb,
Nor Torture shake, or mine would now be cold and dumb."

An diesem ungewöhnlich starken Dichterstolz mag bei beiden der Umstand schuld sein, dass sie sich ihren ersten Lorbeer nicht mühsam verdienen mussten, sondern dass er ihnen im Schlafe vom Glück in den Schoss geworfen wurde. Nach dem Erfolge des "Childe Harold" sagte Byron: „Ich erwachte eines Morgens und fand, dass ich berühmt war.“ Auch die Wirkung von Heines ersten Publikationen war blitzartig zündend.

Aber sie begnügten sich nicht mit dem Dichterruhm, der ihnen nichts galt ohne den persönlichen Ruf. Sie erachteten ihre persönlichsten Verhältnisse für ebenso interessant als ihre Dichtungen und gaben sie daher ohne alle Retusche der öffentlichen Beurteilung preis. Byron nahm, wie Elze sagt, die Bewunderung der Welt selbst für seine Fehler in Anspruch. Die krankhafte Eitelkeit, sich selbst so schwarz wie möglich zu malen, und die sonderbare Vorliebe für einen schlechten Ruf hat auch Heine bekanntlich in hohem Grade besessen. Von dieser Selbstverleumdung Heines schreibt Ludwig Börne einmal: „Wenn der Heine nur halb ein solcher Schuft ist, als er freiwillig bekennt, dann hat er schon fünf Galgen und zehn Orden verdient. Schon zwanzigmal gestand er mir, und das ganz ohne Not, dem Argwohn zuvorkommend, er liesse sich gewinnen, bestechen.“ Diese Idiosynkrasie, bei der fast jede psychologische Motivierung versagt, ist nur bei Byron noch in gleichem Masse ausgeprägt. Da seine Helden die kühnen Forderungen, womit sie an die Gesellschaft herantreten, nicht erfüllt sehen, wollen sie die erste Stelle im Ansehen der Mitmenschen, auf die sie Anspruch zu haben glaubten, mit der letzten des ausgestossenen Lumpen vertauschen. Byron schreibt am 23. November 1813 in seinem Tagebuch: „Aber ich bin ohne Ehrgeiz, und hätte ich welchen, so wäre es der des aut Caesar aut nihil“ (Proth. II, 338); mit merkwürdiger Übereinstimmung schreibt auch der junge Heine schon 1816[1]): „Aut Caesar aut nihil war immer mein Wahlspruch. Alles in allem.“ Sie hielten es für ihre Bestimmung, um jeden Preis in ihrem Leben eine grosse Seele zu verschwenden. Darum verabscheuen sie alle Mittelmässigkeit und bemühen sich immer, den Kontrast zwischen ihrer Veranlagung zur

[1]) Brief an Chr. Sethe vom 27. Oktober.

grössten seelischen Erhabenheit und dem widrigen Geschick, das sie aus ihrer reinen Höhe in die tiefste Verkommenheit heruntergezogen hat, hervorzukehren. Eine hohle Sehnsucht nach dem verlorenen Glück spricht sich in den Worten Werners aus (I, 1 v. 14):

"But for thee I had been — no matter what,
But *much of good and evil*; what I am
Thou knowest; what I might or should have been,
Thou knowest not —."

Von Manfred sagt der Abt von St. Maurice (III, 1, v. 160; Col. IV, 126):

"This should have been a noble creature: he
Hath all the energy which would have made
A goodly frame of glorious elements,
Had they been wisely mingled; as it is,
It is an awful chaos —."

Denselben selbst verschuldeten Umschlag aus einem Extrem in das andere hebt Heine in den Versen hervor (I, 107):

„Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt!
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,
Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend."

Sie verschmähen es, über ihr unverdientes Geschick zu klagen, versuchen aber auch nicht ernstlich, die Macht des Schicksals durch tapfere Gegenwehr zu überwinden. Da ihnen das verschwundene Glück unwiederbringlich verloren bleibt, so vermessen sie sich, in titanischem Trotz ihr Schicksal noch zu überbieten und weihen sich, indem sie ihr sittliches Gewissen völlig ertöten, dem Untergang, um wenigstens den Ruhm der Selbstzerstörung noch zu retten. Einen besonders grellen Ausdruck fand dieser Zug bei Heine in der Charakteristik Ratcliffs, der, wie es scheint, in erster Linie nach dem Vorbild Alps in der „Belagerung

von Corinth“ gestaltet wurde. Wie dieser aus seinen venetianischen Faschingsträumen durch die Abweisung seiner Werbung um Francesca jählings aufgeweckt wird, so sieht sich auch Ratcliff plötzlich durch die schnöde, kalte Begegnung Marias aus allen Himmeln seiner Hoffnungsträume herabgeschleudert. Bei beiden verbindet sich aber mit dem gekränkten Liebesgefühl sofort das Bewusstsein einer unsühnbaren Beleidigung. Sie versuchen es, allen zarteren Herzensregungen abzuschwören, und sinnen, masslos in den Mitteln ihrer Rache, nur auf verbrecherische Entladung ihres Schmerzes. Alp wird zum verstocktesten Renegaten, Ratcliff wird ein Wegelagerer und ergibt sich einem ritterlichen Strassenraub. Die Liebe hat keinen Anteil mehr an ihnen und sie finden ihre einzige Genugtuung darin, durch die Entfesselung ihrer niedrigsten Leidenschaften der Geliebten eine drückende Schuld aufs Haupt zu laden.

“If thou wert mine, had all been hush'd”

heisst es in dem schon angeführten Gedicht “To a Lady” (Col. I, 190). Ausserdem kommen noch einige andere kleinere Gedichte Byrons hier in Betracht, doch ist die “Epistle to a Friend” (Col. III, 28), in der der Lord droht, die schwersten Verbrechen als Palliativmittel gegen seinen Schmerz anzuwenden, auszuscheiden, da dieses Gedicht erst 1830 veröffentlicht wurde. Heine geht auch hier wieder über sein Vorbild hinaus, und wenn sich Ratcliff in Versen wie:

„Und bin ich mal verdammt zur ew'gen Hölle,
Wohlan, so will ich auch ein Teufel sein“ (II, p. 332)

mit seinen Lastern brüstet, so zeigen solche hyperbolische Gefühlsausbrüche deutlich, dass sich Heine in das künstlich erhitzte Pathos erst durch fremde Vorbilder hineinphantasieren musste.

Wie wir schon erwähnten, liessen unsere beiden Dichter gern von ihren Helden auch ein Licht auf sich selbst fallen. Es ist bekannt, dass dem Lord sehr oft die Verbrechen seiner Helden selbst imputiert wurden, so dass sich allmählich die meisten seiner Erzählungen im Gerede der Leute als Legenden um seine eigenen Schicksale schlangen. Gab doch Byron dazu selbst die Veranlassung, indem er in der Vorrede zum „Korsaren" schrieb: "I have no particular desire that any but my acquaintance should think the author better than the beings of his imagining" (Col. III, p. 225). In derselben Weise sucht Heine die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, indem er sich durch die Maske seines Helden hindurch als interessanten Wüstling gibt. Aus dem Widmungsgedicht an Friedrich Merkel (II, p. 67) geht diese Absicht deutlich hervor. Was er in dieser Rolle als *fanfaron des vices* beabsichtigte, spricht Heine einmal in einem Briefe an Immanuel Wohlwill aus: „Mein inneres Leben war brütendes Versinken in den düsteren, nur von phantastischen Lichtern durchblitzten Schacht der Traumwelt, mein äusseres war toll, wüst, cynisch, abstossend; mit einem Worte, ich machte es zum schneidenden Gegensatz meines inneren Lebens, damit mich dieses nicht durch sein Übergewicht zerstöre." Bemerkt zu werden verdient auch, dass sich unter Heines unveröffentlichten Papieren folgende, aus St.-Simon exzerpierte Stelle befand: „Mon estime pour moi-même a toujours augmenté dans la proportion du tort que j'ai fait à ma réputation."

Diese und ähnliche Charakterzüge, die in gleichem Masse nur noch bei Byron vorgebildet sind, haben zu dem neuerdings erbrachten Nachweis geführt, dass man ihr Urbild in der Gestalt des Satans in Miltons „Paradise Lost" wiederzuerkennen hat. Wenigstens scheint der bedeutende Einfluss dieser hervorragenden dichterischen Schöpfung

auf die Charakterisierung der Byronschen Helden sichergestellt.[1]) In diesem Luzifer bekam die Personifikation des Bösen zum ersten Male eine ganz individuelle Farbe, da Milton sich nicht scheute, für seinen Satan einige Züge des antiken Prometheus zu erborgen. Ein imponierender Zug titanischen Trotzes trat dadurch an die Stelle des in der semitischen Mythe stärker unterstrichenen gleissnerischen und verführerischen Elementes, und Satan wurde zu einem gefallenen, aber in seiner Gesunkenheit doch noch nahezu menschlicher Rührung fähigen Gott. Da er die geheimsten Regungen seines Herzens, die peinigende innere Zerknirschung sorgfältig verbergen muss, um sich in seinem masslosen Stolze dem Spotte der anderen Teufel nicht preiszugeben, entsteht der tiefe Zwiespalt zwischen seinem inneren Leben und dem darauf gar keine Rücksicht nehmenden äusseren Gebaren, sowie die heftigen Seelenkämpfe, die aus dieser doppelseitigen Natur hervorgehen. Wenn nun die im Innern tobende Leidenschaft trotzdem nach Ausdruck ringt, dann malt sie sich zuweilen in einem krampfhaft verhaltenen Zucken, das über die Lippen fliegt, oder in einem plötzlichen, unheimlich scheuen Aufblitzen der Augen.

Byron mag, abgesehen von der offenbaren Seelenverwandtschaft, die ihn gerade zu diesem Heldentypus hinzog, die Bedeutung und Verwendbarkeit dieses dichterischen Darstellungsmittels des Verschweigens oder der spärlichen Andeutung, durch welches die Spannungsgefühle in hohem Grade erregt, und die qualvolle Stärke des verbissenen Schmerzes erst recht zum Bewusstsein gebracht wird, erkannt haben, und daher begegnen wir in seinen Dichtungen auf Schritt und Tritt solchen im Halbdunkel sich abspielenden, psychologischen Vorgängen, die vom Leser erst mehr ahnungsweise erschlossen werden müssen.

---

[1]) H. Kraeger, Der Byronsche Heldentypus. München 1898.

Schon seine Zeitgenossen wurden auf diese Seite seiner Poesie aufmerksam. Robert Southey prägte den Titel der "Satanic school", womit er in erster Linie die Dichtungen Byrons zu brandmarken und verdächtigen suchte.

Wenn man aber die Bezeichnung einer Byronschen Schule in diesem Sinne beibehalten will, dann muss man in Deutschland Heinrich Heine zu seinen ersten Schülern rechnen. Auch in der Physiognomie von Heines Jugendlyrik ist ein gewisser diabolischer Zug recht bedeutsam. Schon einer der ersten Rezensenten, der sich über die frühesten Erzeugnisse der Heineschen Muse auszusprechen hatte, hebt als besonders hervorstechende Seiten seiner Dichtung den Ausdruck von „Stolz und Höllenschmerz" hervor, und er erblickt in Heines Gedichten „das unheimliche Bild jenes Engels, der von der Gottheit abfiel". „Wir sehen hier," so fährt er fort, „edle Schönheit, die verzerrt wird durch ein kaltes Hohnlächeln, gebietende Hoheit, die übergeht in trotzigen Hochmut, und klassischen Schmerz, der sich anfangs windig gebärdet und endlich versteinert in trostloser Zerknirschung."

Doch ist dabei nicht zu übersehen — und wir wollen uns dessen vergewissern, ehe wir unsere Dichter in Hinsicht dieses Punktes vergleichen — dass bei dem deutschen Dichter ein wichtiger Grundton in dem eigenartigen Akkord fehlt, nämlich das tief empfundene Schuldbewusstsein, das erst die Echtheit von Byrons heimlich gepflegtem Schmerz beweist.

Leichtsinnig im Genuss waren ja beide Dichter, aber während Heine nur die augenblickliche Lust genoss, schmeckte Byron stets schon den Tropfen Wermut hindurch, der nach dem stürmischen Genuss als Bodensatz zurückbleibt. Daher kommt es, dass er fast von Anfang an mit einem zerquälten, fast greisenhaft blasierten Gesicht auftritt. Schon in dem Jugendgedicht „Damaetas" beklagt er seine frühe

Verderbtheit und nennt sich "from every sense of shame and virtue wean'd". Wie Harold, nachdem er sich in seiner vergeudeten Jugend durch Leidenschaften matt gerast hat, als "pleasure's pall'd victim" durch die Welt zieht, so entwickelt sich auch im Dichter ein immer mehr wachsendes Misstrauen gegen sich selbst. Nicht nur, dass er sich selbst eines reinen Lebenstriebes nicht mehr für fähig hält, glaubt er sogar, dass durch seine Nähe alles Reine vergiftet werde. Manfred spricht diesen Gedanken aus (II, 1 v. 84ff.; Col. IV, p. 101):

"My injuries came down on those who loved me —
On those whom I best loved — —
But *my embrace was fatal.*"

Unablässig martert ihn der Gedanke (ebenda II, 2 v. 194):

"— — — — — — — had I never loved,
That which I love would still be beautiful."

Sein Leben erscheint Manfred als eine Wüste (II, 1 v. 56), und seine Leidenschaft als der heisse Wüstenwind, der nur unfruchtbaren Sand und verdorrtes Gebein hinter sich lässt (III, 1 v. 127). Der Giaour wird von der Erinnerung an den schönen Schmetterling gemartert, den er zärtlich geliebt und doch lachend getötet und fallen gelassen hat (Giaour v. 408; Col. III, p. 106). Er vergleicht sich mit der Schlange, unter deren Blick der erstarrende Vogel zittert, ohne auffliegen zu können (v. 842). Für immer ist ihm der Stempel der Schuld auf die Stirn gedrückt:

"There read of Cain the curse and crime,
In characters unworn by time" (v. 1058).

Am grossartigsten kommt aber dieser Fluch unter dem Bilde des Vampirs (v. 747 ff.) zum Ausdruck. Die Stellen genügen, um zu zeigen, was für einen sonderbaren Reiz das geheime Schuldbewusstsein für Byron hatte. Dass er zuweilen sogar damit spielte, beweist der Ausspruch, den

er einst beim Anblick eines Dolches getan haben soll: "I should like to know how a person feels after committing a murder!"

Wie schon erwähnt, hat Heine in dieser Beziehung mit dem Sänger des Selbstgerichts nichts zu schaffen. Er weiss sich rein von aller persönlichen Verschuldung und lässt sich nie das Rückgrat dieser festen Überzeugung brechen, ja er verbirgt oft sein sittliches Gewissen nur allzusehr. Recht bedeutsam ist ein Ausspruch in den kurz vor seinem Tode geschriebenen „Geständnissen" (VI, p. 48), der seinen Gegensatz zu dem erwähnten Byronschen Gedanken "my embrace is fatal" scharf beleuchtet. Er spricht hier davon, wie in seiner Jugend die von ihm nie recht verstandene Hegelsche Philosophie seiner Eitelkeit geschmeichelt habe: „War ich doch selber jetzt das lebende Gesetz der Moral und der Quell alles Rechtes und aller Befugnis; die anrüchigsten Magdalenen wurden purifiziert durch die läuternde und sühnende Macht meiner Liebesflammen, und fleckenlos wie Lilien und errötend wie keusche Rosen, mit einer ganz neuen Jungfräulichkeit, gingen sie hervor aus den Umarmungen des Gottes."

Wegen des Mangels dieser bedeutsamen Nüance bekommt nun die zur Schau getragene Verschwiegenheit, die bei Byron in der Hauptsache durch das geheime Schuldbewusstsein motiviert ist, bei Heine nur eben das Aussehen einer eingeübten Pose.

Byron will für die Beurteilung seiner Helden stets einen ganz besonderen Massstab angelegt wissen. Die übliche moralischeBeurteilung der gemeinen Menge bleibt immer oberflächlich und kann die Tiefen ihrer Seele nicht erschöpfen (vgl. Giaour v. 866), denn

"little do they know
That what to them seem'd *Vice* might be but *Woe*"
(Monody on the Death of Sheridan v. 63; Col. IV, 73).

Diese tiefsten Geheimnisse seiner Helden kann aber eingestandenermassen oft nicht einmal der Dichter selbst seinem Leser entschleiern, und er begnügt sich deshalb mit dunkeln Andeutungen. Prometheus (vgl. das Gedicht „Prometheus“ v. 9; Col. IV, 49), Konrad (Corsar I, 10 v. 231; Col. III, 235), Manfred (II, 4 v. 159; Col. IV, 118), sogar König Karl XII. (Mazeppa II, v. 41; Col. IV, 208) werden als solche trotzige Naturen geschildert, die durch die ungeheuer gesteigerte Kraft ihres Willens ihre Seelenkämpfe zu bemeistern und verbergen verstehen. Ihnen stellt sich Harold würdig zur Seite, der auch durchweg in dieser düsteren Manier behandelt ist (Ch. H. I, 6, 8), und als "masked in silence" dem Leser schwere Rätsel aufgibt. Er bringt diesen Typus am unverfälschtesten und in allen seinen Einzelerscheinungen zum Ausdruck.

Neben dieser im Schmerz erstarrten Leidenschaft, die nur durch den stummen Trotz darstellbar ist, schildert Byron auch gern den unwillkürlich zum Durchbruch kommenden Affekt oder den ironischen Ausdruck, der als verzerrtes Lächeln um die Lippen spielt, um über die innere Empfindung hinwegzutäuschen. Man vergleiche Ch. H. II, 97:

> "Smiles form the channel of a future tear,
> Or raise the writhing lip with ill-dissembled sneer",

oder man denke an jene Stelle des „Werner“ (I, 1), wo der Held am Grabe aller seiner Hoffnungen in ein ironisches Lachen der Verzweiflung ausbricht, und Josephine die ganze Bitterkeit dieses Gelächters herausfühlt. Dieses Gelächter, das schliesslich durchbricht, wenn der schneidende Gegensatz zwischen dem inneren Gefühlsleben und der äusseren Pose unerträglich wird, und von dem Byron im „Don Juan“ (IV, 4) sagt:

> "And if I laugh at any mortal thing,
> 'T is that I may not weep" —

vergleicht er im "Childe Harold" (III, 16) sehr eindrucksvoll mit dem tollen, grausigen Lachen des gescheiterten Schiffers, der auf unrettbarem Wrack sitzend sein unentrinnbares Schicksal herannahen sieht.

Dass aber diese eigentümlichen Züge nicht nur ein beliebiges Charakterisierungsmittel Byrons waren, sondern ihren Ursprung in seiner innersten Natur hatten, erweist sich durch eine ganze Reihe von Jugendgedichten. In Ch. H. IV, 134, wo also Byron schon längst das Kostüm des Ritters abgeworfen hat, steigert sich das Ertragen von Schmerzen zum Heroismus:

"let him speak
Who hath beheld decline upon my brow,
Or seen my mind's convulsion leave it weak."

So behauptet er auch in dem dritten Gedicht „An Caroline" (Col. I, 22), dass er nicht zu den offenherzigen Naturen gehöre, die beim Erguss ihrer Klagen Erleichterung und Trost finden:

"From my eye flows no tear, from my lips flow no curses, . . .
For poor is the soul which bewailing rehearses
Its querulous grief, when in anguish like this."

Der ausdruckslose Schmerz wird auch in "To Inez" hervorgehoben (Col. II, 75):

"Nay smile not at my sullen brow;
Alas! I cannot smile again."

In dem Gedicht "On being asked what was the origin of Love" (Col. III, 65) malt er sich das Ende seiner unglücklichen Liebe aus:

"And should'st thou seek his end to know:
My heart forbodes, my fears foresee,
He'll linger long in silent woe;
But live — until I cease to be."

Unerklärte Liebe bildet auch den Gegenstand des Gedichtes "To a Beautiful Quaker" (Col. I, 38):

"I would not say, 'I love', but still,
My senses struggle with my will —
Deceit the guilty lips impart,
And hush the mandates of the heart."

Diese Verschwiegenheit kann bis zur absichtlichen Verstellung übergehen: "Epistle to a Friend" (Col. III, 28):

"And I have acted well my part,
And made my cheek belie my heart,
Return'd the freezing glance she gave —."

Aber zuweilen lässt doch eine verräterische Träne sein innerstes Fühlen hindurchblicken: Stanzas for Music (Col. III, 414):

"But the tear which now burns on my cheek may impart
The deep thoughts that dwell in that silence of heart —",

und so keimt in vereinzelten Augenblicken aus der verstockten Seele doch noch die zarte Blume der Reue hervor. Es war eine besondere Vorliebe Byrons, seinen mit Lastern reichlich ausgestatteten Helden schliesslich noch eine einzige reine Leidenschaft zu verleihen, sie, wie es vom Korsaren heisst (III, 24 v. 1864; Col. III, 296), als

"Link'd with one virtue, and a thousand crimes"

darzustellen. So gesteht auch Byron selbst, bei all seinem düsteren Trotze noch der zartesten Regungen für die Geliebte fähig zu sein:

"— stern to the haughty, but humble to thee,
This soul, in its bitterest blackness, shall be",

und wie der Giaour sich nach einem Abfluss seiner im höchsten Grade angespannten Gefühle sehnt (v. 1263; Col. III, 142):

"I wish'd but for a single tear,
As something welcome, new, and dear",

so macht auch der Dichter selbst seiner Geliebten das Bekenntnis (Col. I, 266):

"Oh lady! blessed be that tear —
It falls for one who *cannot weep*:
Such precious drops are doubly dear
To those whose eyes no tear may steep."

Alle diese Züge finden bei Heinrich Heine ihre Entsprechungen. Auch bei ihm hat die unglückliche Liebe verhärtend auf das Gemüt gewirkt:

„Seit ich sie verloren hab',
Schafft' ich auch das Weinen ab;
Fast vor Weh das Herz mir bricht,
Aber weinen kann ich nicht" (I, 78).

Auch bei ihm findet sich der Kontrast zwischen seinem äusseren und inneren Menschen:

„O, dieser Mund ist viel zu stolz
Und kann nur küssen und scherzen;
Er spräche vielleicht ein höhnisch Wort,
Während ich sterbe vor Schmerzen" (I, 119).

Die im Inneren wütende Leidenschaft tritt ihm nicht mehr auf die Lippen, sondern bleibt in der Brust begraben:

„Ach! der Schmerz ist stumm geboren,
Ohne Zunge in dem Munde;
Hat nur Tränen, hat nur Blut,
Blut aus tiefer Todeswunde."

Das Motiv der unerklärten Liebe tritt bei ihm ebenfalls sehr häufig auf:

„Ich will dir nie erzählen,
Dass ich dich geliebet hab',
Und wenn du stirbst, so will ich
Weinen auf deinem Grab" (I, 115).

In stiller Resignation und ohne Zucken will er sein Leid tragen, bis er unter der geheimen Last zusammenbrechen wird:

„Mein dunkles Herze liebt dich,
Es liebt dich und es bricht
Und bricht und zuckt und verblutet,
Aber du siehst es nicht“ (I, 122).

Die „ungeweinte Träne“, die auch bei späteren Dichtern noch ein gern gebrauchtes Bild für die totgeschwiegene Liebe geblieben ist, scheint Heine von Byron übernommen zu haben. Im Anfange des „Buches Legrand“ (III, p. 131) heisst es: „O diese einzige Träne! sie quält mich noch immer in Gedanken: der Satan, wenn er meine Seele verderben will, flüstert mir ins Ohr ein Lied von dieser ungeweinten Träne —“. Byron spricht im "Dream" (V, v. 134; Col. IV, 38) von einem

"unquiet drooping of the eye,
As if its lids were charged with *unshed tears*".

Zahlreiche Berichte aus den zwanziger Jahren von Männern, die Heine aus der Nähe zu beobachten Gelegenheit hatten, erzählen uns mit auffälliger Übereinstimmung von einem in die Augen stechenden, spöttischen Zug um den Mund, den der Dichter damals wohlgefällig zur Schau trug. Die stolze, gekräuselte Lippe wurde in der Tat in jener Zeit auch bei uns in weitesten Kreisen zum modischen Gesichtsausdruck des Lordschmerzes und galt ebenso wie die flatternde Halsbinde als Erkennungszeichen der Weltschmerzdichter. Wie sehr in England diese Äusserlichkeiten unter Byrons Nachahmern in Aufnahme kamen, berichtet Macaulay: "Many of them practised at the glass, in the hope of catching the curl of the upper lip, and the scowl of the brow, which appear in some of his portraits. A few discarded their neckcloths in imitation of their great leader."

In dem auf der Harzreise gedichteten Liede sagt die Bergmannstochter:

„Dass du gar zu oft gebetet, das zu glauben wird mir schwer,
Jenes Zucken deiner Lippen kommt wohl nicht vom Beten her.
Jenes böse kalte Zucken, das erschreckt mich jedesmal“ (I, 153).

Sogar auf die Geliebte überträgt Heine einmal diesen Gesichtsausdruck:

„Wohl seh' ich den Spott, der deinen Mund umschwebt,
Und seh' dein Auge blicken trotziglich,
Unsichtbar zuckt auch Schmerz um deinen Mund,
Verborgne Träne trübt des Auges Schein“ (I, 73).

Der Standpunkt des Spötters, der alles mit seiner höhnischen Persiflage überschüttet, ist für das durch schwere Tragik geprüfte Herz schliesslich noch der einzige, von dem aus das Leben allenfalls noch erträglich erscheint, und ganz ähnlich wie Byron bekennt Heine in den Fresko-Sonetten:

„Denn wenn des Glückes hübsche Siebensachen
Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen,
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,
Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen“ (I, 59).

Trotz dieser Härten ruft auch in seinem Gemüt die Erinnerung in vereinzelten Momenten Züge von rührender Weichherzigkeit wach.

„Quält mich Erinnerung, dass ich verübet
So manche Tat, die dir das Herz betrübet?
Das schöne Herz, das mich so sehr geliebet!“

Die anfangs nur willkürlich angenommene Verstocktheit scheint ihm jetzt zur zweiten Natur geworden zu sein, so dass ihm jede weichere Empfindung, obwohl er sie herbei wünscht, fremd geworden ist:

„Ich möchte weinen, doch ich kann es nicht“ (I, 61).

Heine scheint sich in diese nach fremden Mustern angelegten Attitüden so eifrig hineinstudiert zu haben, dass er sie schliesslich selbst eine Zeitlang für echt halten konnte. Recht bezeichnend sagt er einmal, dass es ihm anfangs nur auf den Schein angekommen, dass er aber schliesslich selbst der Getäuschte gewesen sei:

„Ach Gott! im Scherz und unbewusst
Sprach ich, was ich gefühlet;
Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielet" (I, 117).

Während Byron sich und seine Zuhörer durch Verheimlichung über seine innersten Schmerzen hinwegtäuschen will, aber schliesslich einsieht, sich dadurch keine Erleichterung verschaffen zu können, —

"It may deceive all hearts save that within —".
(Corsair II, 13 v. 1059; Col. III, 265),

gaukelt sich Heine erst ein zum grössten Teil erfundenes Leid vor. Beide Dichter äussern einmal die löbliche Absicht, in ihren zur Schau gestellten Schmerzensergüssen zurückhaltender zu werden. Heine konnte dabei mit gutem Vertrauen auf seine lebensfreudige Natur einen neuen Lenz mit neuen, besseren Gesängen prophezeien:

„Wartet nur, es wird verhallen
Dieses Echo meiner Schmerzen,
Und ein neuer Liederfrühling
Spriesst aus dem geheilten Herzen" (I, 116).

Byron glaubte nicht an eine solche Heilung und musste sich mit dem Versprechen bescheiden:

"Heed not that gloom, which soon shall sink:
My thoughts their dungeon know too well;
Back to my breast the wanderers shrink,
And droop within their silent cell."
(Impromptu, Sept. 1813; Col. III, 69.)

Sie wussten recht wohl, dass das Wiederkäuen des eigenen Schmerzes, wie es Goethe nennt, dem Leser auf die Dauer den Genuss ihrer Poesie verleiden musste, und Byron glaubte einmal seine "gloominess" damit entschuldigen zu können, dass er eine rein persönliche Wirkung als den Zweck seiner düsteren Expektorationen hinstellte; Ch. H. III. 4:

"Yet, though a dreary strain, to this I cling;
— — — — — — it shall seem
To me, though to none else, a not ungrateful theme."

Heine sagt in demselben Sinne (I, 95):

„Klingt mein Lied auch nicht ergötzlich,
Hat's mich doch von Angst befreit."

Im allgemeinen erkennen sie aber die befreiende und lösende Wirkung der dichterischen Betätigung nicht an. Heine steht ganz in dem Anschauungskreise seines Zeitalters, das vielmehr den Fluch als den Segen, der auf dem Dichtergenie ruht, hervorzuheben geneigt war. Dass die dichterische Intuition eine unselige Gabe sei, die nur unter den grössten Qualen ertragen werden könne, war die eifrig verbreitete Ansicht der Romantiker. Der Wahnsinn ist nach Brentano der Bruder der Poesie. Heine sagt von den Minnesängern, die zum Streite schon die Todeswunde mitbringen:

„Und wem dort am besten dringen
Liedes Blutström' aus der Brust,
Der wird's beste Lob erringen,
Und sein Weh gibt andern Lust."

Auch in dieser Hinsicht kann der Einfluss Byrons, der so gern betonte, dass er sein Herz in Leidenschaft und sein Hirn in Reimen aufgerieben habe (D. J. I, 127), nur verstärkend auf Heine gewirkt haben; denn dass der Dichter, insofern er den Affekt suchen und sich ihm mit ganzer Seele überlassen muss, sich selbst aufzehre, stand für den

Lord fest. Die Verse, die Heine in das alte Volkslied von Tannhäuser hineindichtete, und die seitdem zum Leitmotiv dieser Sage geworden sind:

"Von süssem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen" (I, 245),

stimmen auffällig überein mit dem für Childe Harold so charakteristischen Zug: "With pleasure drugg'd he almost long'd for woe". Überhaupt hatte der Gedanke an Schmerz und Lust in ihrer gleichzeitigen Verbindung für Byron und Heine einen seltsamen Reiz. Sardanapal sagt einmal (V, 1 v. 35):

" pain or pleasure, *two* names for *one* feeling,
Which our internal, restless agony
Would vary in the sound, although the sense
Escapes our highest efforts to be happy",

und Heine wiederholt oft denselben Gedanken: „Vergnügen ist nichts, als ein höchst angenehmer Schmerz" (III, 248), „Geheime Wollust schwelgt im Schmerz, und Weinen ist ein süsser Balsam" (II, 102); oder er spricht von den „krampfhaft süssen Empfindungen, die aus dem Schmerz selbst hervorgehen" (V, 217) usw. Dass Byron und Heine mit dieser krankhaften Auffassung von der „Schmerzenswollust" der Poesie auch für spätere Dichter vorbildlich wurden, ist bekannt. Wie sich Heine einmal die Frage vorlegt: „— ist die Poesie vielleicht eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eigentlich nur der Krankheitsstoff ist, woran das arme Austertier leidet?" (V, 302), so verherrlichte Chamisso das Dichtermärtyrertum in der Künstlerlegende „Das Kruzifix", auf welche Nikolaus Lenau in dem denkwürdigen Briefe an Karl Meyer vom 13. März 1832 Bezug nimmt, indem er schreibt: „Ich will mich selber ans Kreuz schlagen lassen, wenn's nur ein gutes Gedicht gibt." Schliesslich sei auch an die echt

Byronisch klingenden Verse Freiligraths auf Grabbes Tod erinnert (I, 189 ff.):

„Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch! —
— — durch die Mitwelt geht
Einsam mit flammender Stirn der Poet;
Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel."

Wird bei dieser fast krankhaften Auffassung der schaffende Dichter als das sich selbst aufzehrende Opfer seines Berufes hingestellt, so lässt sich bei Heine von frühester Zeit an als Unterströmung dazu eine Anschauung von der Dichtkunst beobachten, die ganz andere Werte hervorzukehren bestrebt is. Die Abneigung gegen das rein artistische Prinzip, das die Dichtkunst als Selbstzweck behandelt wissen will, insonderheit gegen die Goethesche „Kunstbehaglichkeit", lässt sich bei Heine in nuce schon in den frühesten Jahren seiner literarischen Betätigung erkennen. Dass der Dichter, der sich zwar im Musendienst endlos abmüht, im übrigen aber auf das Leben keine befruchtende Wirkung ausübt, nur ein Betrüger und Falschmünzer der Werte des Lebens oder im besten Falle ein eitler Schauspieler ist, der sich am Schein und am Unechten freut, ist eine Ansicht, der Byron besonders in seinen letzten Jahren mit ganzer Seele gehuldigt hat. Der Dichter ist ein Schwätzer. Schon in dem Jugendgedicht "The first Kiss of Love" (Col. I, 82) heisst es:

"Away with your fictions of flimsy romance;
Those tissues of falsehood which folly has wove! —
Ye rhymers, whose bosoms with phantasy glow, —
Could you ever have tasted the first kiss of love!"

Einen ganz ähnlichen Gedanken spricht Nr. 16 des Lyr. Int. (I, 71) aus, und auch in J. L. Romanzen 20 (I, 55) wird die dichterische Gestaltungskraft als etwas ganz Unbedeutendes missachtet.

Byron und Heine verlangten durchaus, dass die Poesie sich in den Dienst ethischer Ideen stelle. Wegen der Betonung der sittlichen Tendenz und der dichterischen Teilnahme an den gesellschaftlichen Fortschritten der Menschheit schätzte Heine Schiller viel höher ein, als Goethe. Die Dichtung soll nach seiner Ansicht den Geist ihrer Zeit erfassen, mit ihm ringen, und nicht so hoch stehen, „dass alles Treiben der Menschen, ihre Religion und ihre Moral, wechselnd und wandelbar, unter ihr hin sich bewegt“ (V, p. 251). Derselben Ansicht war der Lord. Er sagt: "In my mind, the highest of all poetry is ethical poetry, as the highest of all earthly objects must be moral truth." "If the essence of poetry must be a *lie*, throw it to the dogs, or banish it from your republic, as Plato would have done. He who can reconcile poetry with truth and wisdom, is the only true *"poet"* in its real sense, "the *maker"*, the *"creator,"* — why must this mean the "liar", the "feigner", the "tale-teller"? A man may make and create better things than these."[1]) Byron geht schliesslich so weit, dass er die Reimerei nur als einen "poetical humbug" ansieht[2]) und darin das Zeichen der weiblichen Verweichlichung und Degeneration seiner Zeit erkennt. "Actions—actions, I say, and not writing, least of all, rhyme."[3]) Er bedauert, sein Genie mit Schreiben vergeudet zu haben, und wünscht sich einen Sohn, um ihn etwas ganz Prosaisches werden zu lassen — „Jurist oder Seeräuber“. Und dann entwirft er sein neues Lebensprogamm: "If I live ten years longer, you will see that it is not over with me. I don't mean in literature, for that is nothing; and — it may seem odd enough to say — *I do not think*

[1]) Letter to Murray on L. Bowles's Strictures on Pope. Proth. V, p. 554 und 559.

[2]) Moore VI, p. 114.

[3]) Tagebuch 24. November 1813. Proth. II, p. 345.

it was my vocation. But you will see that I shall do something, — But I doubt whether my constitution will hold out."

Nun, er hatte sich ja in seinen Vorahnungen nicht getäuscht. Der schnelle Tod hat dafür gesorgt, dass dieser weitausschauende Plan ein frommer Wunsch blieb, und vielleicht kann man sogar das Geschick preisen, das ihn vor neuen schweren Enttäuschungen bewahrt hat. Aber sein Geist hat sich fortgepflanzt und Heine mag sich mit Stolz seines Anteils an der grossen Erbschaft bewusst gewesen sein, als er die Worte schrieb: „— ich weiss wirklich nicht, ob ich es verdiene, dass man mir dereinst mit einem Lorbeerkranz den Sarg verziere. Die Poesie, wie sehr ich sie auch liebte, war mir immer nur ein heiliges Spielzeug, oder geweihtes Mittel für himmlische Zwecke. Ich habe nie grossen Wert gelegt auf Dichterruhm, und ob man meine Lieder preiset oder tadelt, es kümmert mich wenig. Aber ein Schwert sollt ihr mir auf den Sarg legen; denn ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit!"

Nachtrag zu Seite 45 ff.

Die Original-Handschrift ist Heine keinesfalls zugänglich gewesen, da, wie mir Herr Professor Max Förster noch freundlichst mitteilt, im Manuskript des am 17. März 1816 verfassten Gedichtes, das zunächst nur in 50 Exemplaren "for private circulation" gedruckt wurde, die vierte und fünfte Strophe gefehlt haben. Wahrscheinlich hat Heine aus der rechtmässigen Ausgabe der "Poems" geschöpft, die Byron selbst herausgab, nachdem das Gedicht durch unrechtmässige Zeitungsabdrucke und apokryphe Ausgaben der "Poems on his Domestic Circumstances" in die Öffentlichkeit gedrungen war, zumal nur hier sich das Motto findet. (Vgl. M. Förster, Engl. Studien 26, p. 463 ff.) Das Exemplar der zweiten Auflage, das sich im Besitze des Britischen Museums befindet, war mir nicht zugänglich. Es ist zu vermuten, dass hier im Gegensatz zu den Raubdrucken betont gewesen ist, dass diese Fassung "true copy" sei, und Heine hat wohl nur ungeschickt übersetzt, wenn er von einer „treuen Abschrift von Lord Byrons eigener Handschrift" sprach.

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
o. ö. Professor an der Universität München

UND

Dr. M. Frh. v. WALDBERG
a. o. Professor an der Universität Heidelberg

XXVIII. Heft

Dr. **EMMA GRAF**

RAHEL VARNHAGEN UND DIE ROMANTIK

BERLIN
Verlag von Emil Felber
1903

Rahel Varnhagen

und die Romantik

Von

Dr. **Emma Graf**

BERLIN
Verlag von Emil Felber
1903

Alle Rechte vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

I. Innere Beziehungen zur Romantik.

Individualismus 3

Politik 23

Religion 35

Literatur 52

II. Persönliche Beziehungen zur Romantik.

Friedr. Schlegel S. 74, Aug. Wilh. Schlegel S. 81, Ludwig Tieck S. 82, Clemens Brentano S. 84, Bettina von Arnim S. 95, Fouqué S. 98.

Schluss 105

Verzeichnis der Abkürzungen.

G. v. B. = Galerie von Bildnissen aus Rahels Umgang und Briefwechsel. Herausgegeben von Varnhagen von Ense. Leipzig 1836.

V. D. = Denkwürdigkeiten u. vermischte Schriften von K. A. Varnhagen von Ense. Leipzig 1859.

B. R. = Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Berlin 1834.

B. v. Ch. = Briefe von Chamisso, Gneisenau, Haugwitz, Wilhelm von Humboldt usw. Leipzig 1867.

B. V. u. R. = Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel. Leipzig 1874.

M. F. Schl. = Minor, Friedr. Schlegel 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Wien 1882.

H. R. = Haym, Die romantische Schule. Berlin 1870.

B. G. u. M. = Briefwechsel zwischen Friedr. Gentz und Adam Heinrich Müller 1800—1829. Stuttgart 1857.

R. ü. R. = Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern von Schleiermacher. 3. Ausgabe. Berlin 1821.

P. J. D. = Prölss, Das junge Deutschland. Stuttgart 1892.

A. D. B. = Allgemeine Deutsche Biographie.

Sch.-W. = Eduard Schmidt-Weissenfels, Rahel und ihre Zeit Leipzig 1857.

Steig = Reinhold Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894.

Einleitung.

Rahel Varnhagen von Ense hat manche Feder zur Tätigkeit gereizt. Zeitgenossen von grosser schriftstellerischer Bedeutung, wie Gutzkow und Mundt, versuchten in lobpreisenden Essays das Bild der interessanten Frau festzuhalten. Später ist das in Menge zur Verfügung stehende Briefmaterial zu grösseren geschlossenen Arbeiten verwendet worden. Sämtliche Darstellungen bemühten sich, einen Totaleindruck von Rahel zu geben, indem sie möglichst alle Seiten ihres Charakters beleuchteten; oder sie stellten sie als Mittelpunkt in den Rahmen der reichen und bewegten Zeit, von der sie lebte, ihre Beziehungen zu den Strömungen auf allen Gebieten des damaligen geistigen Lebens andeutend. Auf diese Weise entstand nun allerdings ein Totalbild, aber von so grossen, allgemeinen Zügen, dass keine Seite ihres komplizierten Innern recht klar und deutlich hervortritt. Mundt nennt sie den „mitempfindenden Nerv ihrer Zeit" und mit Recht. Was die Zeit bewegte, bewegte auch sie. Aufklärung, Klassizismus, Romantik, Jungdeutschlands soziale Ideen, alles hat auf sie eingewirkt, alles gestaltete sich in ihr zur eigentümlichsten Gedankenwelt. Wie sie aber zu jeder einzelnen der angeführten geistigen Strömungen stand, wie die begeisterte Goetheverehrerin die romantischen Tendenzen zur Weltanschauung Jungdeutschlands verarbeitete, darüber fehlen genaue Studien.

Meine Untersuchung bezweckt, Rahels Verhältnis zur Romantik klar zu legen. Dass sie mächtig erfasst wurde von dem neuen Geiste, der die ruhevollen Wipfel des

Klassizismus durchschüttelte, geht aus ihrem Briefwechsel deutlich hervor. „Sie sind die Romantik selbst; Sie waren es, ehe das Wort erfunden wurde“,[1]) so schrieb Gentz im Jahre 1830 an sie. Dieses Wort des romantischen Politikers hat seine Berechtigung, wenn es auch nicht durchaus richtig ist. Rahel war in gewissem Sinn eine Verkörperung der Romantik, obschon nicht in so hohem Masse, wie Bettina. Sie war mit dieser, mit Karoline Schlegel u. a. ein Produkt jener Zeit, in der die romantischen Tendenzen das Weib von der Fessel der Konvenienz lösten und es im Genuss und im Wirken an die Seite des Mannes stellten. Sie stand im persönlichen und brieflichen Verkehr mit den Hauptvertretern der Romantik. Sie war tief beeinflusst von deren Ideen; dies zeigt sich namentlich in ihrem Individualismus. Dass sie aber keine blosse Nachbeterin der Romantiker war, ist selbstverständlich für jeden, der ihre Abneigung gegen alles äusserliche Sichaneignen fremder Meinungen, ihr Streben nach Originalität kennt. „Keine Begeisterung muss anwehen von aussen, sie muss aufglühen von dem heiligen Opferherd unseres eigenen Gemüts. Auf das Selbstdenken kommt alles an.“[2]) So äusserte sie sich dem jungen Brinkmann gegenüber, ihn auffordernd, alle Vorurteile abzuschütteln und selbständig zu werden. Rahel hat daher nie einseitig den romantischen Tendenzen gehuldigt. Was sie sich davon zu eigen gemacht, und wie sie das Erworbene ihrem Naturell entsprechend modifiziert hat, will die folgende Arbeit dartun. Neben diesen inneren, ideellen Beziehungen zur Romantik soll auch Rahels persönliches Verhältnis zu den Hauptvertretern der Richtung festgestellt werden.

[1]) G. v. B. (vgl. Verzeichnis der Abkürzungen), S. 251.
[2]) V. D. VIII, 646.

I. Innere Beziehungen zur Romantik.

Individualismus.

Aus der Sturm- und Drangperiode der deuschen Literatur ist der Individualismus hinübergewachsen in den Klassizismus. Nachdem Goethe und Schiller den Trieb nach ungehemmter Lebensäusserung, die Freude an den kraftüberströmenden Gestalten ihrer Phantasie, denen die Welt für ihre Taten zu eng war, längst überwunden hatten, stand immer noch im Mittelpunkt ihres Interesses das einzelne Individuum. Noch immer kam für sie die Allgemeinheit in zweiter Linie. Der einzelne und sein Leben und Streben war ihnen die Hauptsache, die Gesellschaft trat in den Hintergrund. Wilh. v. Humboldt empfindet den Staat als notwendiges Übel. Schiller will in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" dartun, dass es unmöglich sei, den von der französischen Revolution gewollten Vernunftstaat zu gründen, bevor der einzelne durch die Kunst ein höheres Niveau erlangt habe. Erst nach der Erziehung der Individuen zu höherer Sittlichkeit kann nach ihm von einer höheren Staatsform die Rede sein. In Goethes Meister wird des Staates kaum Erwähnung getan. Vor dem Privatleben der einzelnen tritt die Öffentlichkeit zurück. Kurz, durch die ganze Epoche der Hochblüte des Klassizismus geht ein scharf ausgeprägter individualistischer Zug. Allein es ist nicht mehr der Individualismus von Sturm und Drang. Das Individuum strebt mit seinen Kräften nicht mehr ins Ungeheure und Ungemessene, sondern es sucht sie in harmonischen Einklang zu bringen mit der Aussenwelt.

Tasso geht zu Grunde, weil er das nicht kann. Wilhelm Meister will die Lebenskunst lernen. Nicht mehr der Titan, sondern die schöne Seele ist das Ideal. Der Schritt von diesem gemilderten, veredelten Individualismus zum Altruismus ist nicht gross. Goethe hat ihn getan in den Wanderjahren und im zweiten Teil des Faust.

Da erstand neben dem Klassizismus eine neue, extreme Form des Individualismus in der Romantik; ihr Begründer war Fichte. Er machte das Ich zum Schöpfer der Welt. Das Universum ist ein Werk des Ich, von ihm als Widerstand gesetzt, damit es seine Energie daran erproben könne. Das Ich in seinem Tatendrang schafft und zerstört die Dinge. Mit Enthusiasmus bemächtigten sich die jungen Romantiker dieser Theorie und setzten sie in Kunst und Leben um. In ihrer Kunst erstand daraus die souveräne Willkür, mit der sie ihre Werke schufen, in ihrem Leben die Verachtung des Hergebrachten. Das über der Aussenwelt als Schöpfer stehende Ich hatte in ihren Augen das Recht, Sitte und Moral umzuschaffen, wenn es ihm beliebte. So kamen sie zu einem philosophisch begründeten, extremen Individualismus, der in scharfen Gegensatz trat zu dem Bestehenden.

Rahels innere Verwandtschaft mit der Romantik drückt sich am prägnantesten aus in ihrem Individualismus, der, namentlich in ihrer Jugend, wenig mit dem klassischen, alles mit dem romantischen Individualismus gemein hat. Denn auch sie tritt in scharfen Gegensatz zur Wirklichkeit, der sie sich nicht anpassen will. Sie ist durchaus ein Kind der Fichteschen Epoche der Romantik, in der die jungen Dichter, berauscht durch die Lehre von der Souveränität des Ich, in ihrem Leben und in ihren Werken die Schranken der Gesellschaft zu stürzen suchten. Während ihres ganzen Lebens trat Rahel in Wort und Schrift ein für die Rechte des Individuums gegenüber der Konvention. Ein beredtes Zeugnis des starken Ichgefühls, das sie sich

bewahrt hat bis ins Alter, ist eine Briefstelle vom Jahre 1831. Als damals in Berlin die Cholera wütete, schrieb Rahel an ihren Gatten: „Ich verlange ein besonderes, persönliches Schicksal. Ich kann an keiner Seuche sterben, wie ein Halm unter anderen Ähren auf weitem Felde von Sumpfluft versengt. Ich will allein an meinen Übeln sterben; das bin ich, mein Charakter, meine Person, mein Physisches, mein Schicksal.“[1]) Schärfer kann sich der Subjektivismus wohl nicht ausdrücken, und wir begreifen, wie schwer es Rahel oft fallen musste, ihren persönlichen Willen der Gesellschaft zuliebe aufzugeben. Aus diesem stolzen, trotzigen Individualismus heraus erwächst in ihr, wie in den Romantikern, eine herbe Verachtung der herkömmlichen Moral und ein an Nietzsche gemahnendes Streben nach einer „Umwertung aller Werte“. Den Ausdruck „Laster“ braucht sie, um damit das zu bezeichnen, was in ihren Augen Tugend bedeutet, die vom Durchschnittsmenschen verschrieene genialische Freiheit.[2]) Die Tugend im gewöhnlichen Sinne des Wortes scheint ihr unheilvoll. Sie sagt darüber: „Die Tugend ist viel ärger als eine Leidenschaft. Die letztere lässt sich doch besiegen, aber den möcht' ich sehen, der sich von der ersten wieder frei machen könnte, wenn sie seiner sich einmal bemeistert hätte. Er mag aufhören ein Heiliger zu sein, wird aber gewiss kein freier, sondern nur ein schlechter und kleinmütiger Teufel.“[3]) Ebensowenig kann sie, was die Leute Pflichten nennen, respektieren. Sie sieht darin nur ihre „Leichtigkeit, gewöhnliche Dinge in hundert Abteilungen zu tun“.[4])

So stösst sie denn mit ihren neuen Moralbegriffen, die sich mit den allgemein herrschenden nicht decken,

[1]) B. R. III, 532. [2]) B. R. I, 249.

[3]) Brinkmanns Brief an Schleiermacher vom 20. August 1818. Ungedruckt. [4]) B. R. I, 122.

überall an, sie wird oft missverstanden und getadelt, sie fühlt sich verletzt und gemartert durch Menschen und Verhältnisse. Als zweiundzwanzigjähriges Mädchen schon empfand sie die Ungerechtigkeit der Sitte, die eine Schranke bildet für die Schlechten, dem Guten aber oft zum lästigen Hemmnis wird. Ihr Freund Brinkmann ist krank; sie sieht ein, dass aufmunternde Gesellschaft, ihre Gesellschaft halbe Genesung wäre für ihn. Sie wünscht lebhaft, ihn zu besuchen; aber „es schickt sich nicht". Da lehnt sich ihr Gefühl gegen solche Verkehrtheit auf. „Wenn ich ein Mann wäre," schreibt sie ihm, „würd' ich Sie besuchen; rühmen Sie die Einrichtungen, wenn Sie können, ich kann nicht. Damit ein schlechtes Mädchen nicht dumm handeln kann, soll ein gutes eingeschränkt sein?"[1]) So übte sie Kritik an den hemmenden Einrichtungen, kam aber zu dem trübseligen Schlusse, dass „einer nach dem anderen auf die Welt purzelt, nichts drin ändert, wenigstens nicht, was er gerne will, und wieder abgeht."[2])

Hier schon hatte also Rahel neben dem Gefühl der Auflehnung gegen die Konvention das Bewusstsein ihrer Ohnmacht. Scherzend berührte sie damals den grossen Zwiespalt ihrer Natur, die auf der einen Seite in trotzigem Ichgefühl die Welt ignorieren möchte, andererseits jedoch die Menschen zu sehr liebt und achtet, um einem einzigen wehe zu tun. In ihrem späteren Leben verschärfte sich dieser Zwiespalt. Da glich sie einer Gefesselten. Sie rieb sich wund an ihren Banden und war doch nicht stark genug, sie abzuwerfen. Bittere Klagen entströmen deshalb oft ihrem Munde. Sie weiss nicht, wohin „mit dem entsetzlichen Apparat von Herz und Leben". In den Krieg möchte sie ziehen, um für die Ansprüche der Natur Nahrung zu suchen, und die Menschen, welche diese Ansprüche unterdrücken, sind in ihren Augen sich selbst

[1]) B. R. I, 63. [2]) B. R. I, 67.

zerstörende, sich opfernde Nonnen.[1]) Aber sie besass den Mut nicht, sich ganz auszuleben. Sie fügte sich den Forderungen der Sitte. Rahel war eine tragische Natur. Sie hatte heftige Wünsche und Begierden und erkannte deren Berechtigung an. Allein es fehlten ihr Kraft und Rücksichtslosigkeit, sie zu befriedigen auf Kosten anderer. Daran scheiterte in der Praxis ihr Individualismus. Treitschke[2]) tut ihr Unrecht, wenn er aus einigen ihrer individualistischen Äusserungen über Ehe, Stellung der Frau usw. den Schluss zieht, dass daraus nur „das anmassende, jeder Hingebung an das Allgemeine unfähige Ich" rede. Dieser Auffassung widersprechen Rahels Taten und Worte. Wenn sie sagt: „Ich habe viele Gaben, aber keinen Mut, nicht den Mut, der meine Gaben zu bewegen vermag, nicht den Mut, der mich geniessen lehrte, wenn es auch einem anderen etwas kostete. Ich setzte jenes anderen Persönlichkeit höher, als meine, ziehe Frieden dem Genusse vor und habe nie etwas gehabt,"[3]) so ist das keine Phrase, sondern der Ausdruck ernster Selbsterkenntnis, die sich einer Schwäche zeiht. Gerade weil ihr Ich der Hingebung und Aufopferung fähig war, konnte sie ihre individualistischen Grundsätze nicht in die Tat umsetzen. Nicht ihr Egoismus war, wie Treitschke meint, die Wurzel ihres Individualismus, sondern dieser lag geradezu im Kampfe mit ihrem Herzen, das von Wohlwollen und Rücksicht für ihre Mitmenschen erfüllt war. Sie billigte zwar diese Nachgiebigkeit, dieses sich Schicken und Fügen in Menschen und Verhältnisse nicht und nannte es Feigheit. Immer und immer wieder betonte sie es, dass zum Behaupten seiner Persönlichkeit Mut, viel Mut gehöre. Sie zitiert als Beispiel den greisen

[1]) B. v. Ch. I, 290.

[2]) Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert von Heinrich von Treitschke. Leipzig 1889. IV, 428.

[3]) B. R. II, 408.

Pestalozzi,[1]) aus dessen Erklärungen im Morgenblatt sie sieht, wie er erst jetzt, siebzigjährig, seinem Innern folgen will. Sie findet die Menschen so beherrscht von dem Scheine des gesellschaftlichen Lebens, dass für den einzelnen ein wahrer Heldenmut erforderlich ist, seine Eigenart geltend zu machen, sich nach Neigungen und Fähigkeiten ganz auszuleben.

Diesen Heldenmut, den sie selbst nicht besass, bewunderte sie um so mehr an anderen, die, besser als sie, ihre Persönlichkeit trotz der harten Zwangsinstitutionen des sozialen Lebens zu behaupten wussten. Verstösse gegen die herrschende Sitte und Moral waren in ihren Augen nichts Unrechtes, und deshalb stand sie nicht an, mit Frauen, deren Lebenswandel sie aus der guten Gesellschaft schied, in nahe Beziehungen zu treten. Ein Zeugnis hierfür ist ihre unwandelbare Freundschaft mit Pauline Wiesel, der Geliebten des Prinzen Louis Ferdinand. In Prag wohnte sie monatelang bei dem illegitimen Paar Brede-Bentheim. Als Gentz in seinem Alter noch sich in Fanny Elssler verliebte, protegierte sie die junge Tänzerin und behandelte sie mit mütterlichem Wohlwollen. Statt über den späten Liebesfrühling des alten Lebemannes zu lachen und zu spotten, wie dieser selbst es von ihr gefürchtet hatte, pries sie ihn glücklich, dass er noch solcher Empfindung fähig sei. Der gleiche hedonistische Zug zeigt sich in ihrem Urteil über Pauline Wiesel. Diese war die Verkörperung ihrer Theorien. Sie hatte, einzig den Ansprüchen ihrer sinnlichen Natur gehorchend, die herrschende Moral beleidigt und lebte, nachdem sie den Höhepunkt ihres Glückes und ihres Erfolges überschritten hatte, abseits von der Gesellschaft. Dennoch beneidete Rahel die Ausgestossene, ja sie beglückwünschte sie sogar zu ihrer verfemten Stellung.

---

[1]) B. R. II, 468.

Pauline hatte es gewagt, an der Tafel des Lebens zu schwelgen. Rahel war, wie sie selbst sagte, leer ausgegangen. Die Tage des Genusses wogen in ihren Augen alles auf, selbst ein freudloses, isoliertes Alter. Dieser Hedonismus, der die Befriedigung der Lust als das Höchste betrachtet, ist echt romantisch. Brentano spricht ihr aus der Seele, wenn er in seinem „Godwi" das Evangelium der Lebensfreude predigt, und sie legt das Buch aus der Hand mit dem tiefen Seufzer: „In Anstalten bringt man das Leben zu; man verschwendet's."[1]) Demgemäss war es in Rahels Augen „das bessere Bewusstsein", welches Pauline bewogen hatte, ihren Gatten zu verlassen, bei dem sie ihr Glück nicht fand; „denn," schreibt sie, „zum Leiden ist Ihr starkes Herz nicht gemacht". Nicht Dulden und Tragen, sondern kräftiges Begehren und Erfassen ohne Rücksicht auf andere, ist also Rahels Ideal. Dazu braucht es aber ein robustes Gewissen, wie es Ibsen heute nennt. Sie selbst besass kein solches. „Es ist nur ein Unterschied zwischen uns," schrieb sie an Pauline Wiesel, „Sie leben alles, weil Sie Mut und Glück hatten; ich denke mir das meiste, weil ich kein Glück hatte und keinen Mut bekam; nicht den, dem Glücke das Glück abzutrotzen, es aus den Händen zu ringen. Ich habe nur den des Tragens erlernt."[2])

Wir erkennen also in Rahel, der Vertreterin einer ausgesprochen individualistisch-hedonistischen Weltanschauung, die Romantikerin. Sie überliess es aber anderen, die praktischen Konsequenzen ihrer Grundsätze durchzuführen. Sie selbst blieb aufopfernd, hingebend, andere mehr beglückend als sich, eine echte Altruistin. Aus diesem ihrem Doppelwesen entsprang für sie manche bittere Stunde. In ihrem Leben blieb dadurch eine unausgeglichene Dissonanz. Man kann den Zwiespalt ihrer Natur nicht treffender

[1]) B. V. u. R. I, 29. [2]) B. v. Ch. I, 290.

ausdrücken, als sie selber es tat in einem Briefe an den Marquis de Custine. Nachdem sie sich über die Unbehaglichkeit ihrer Lage beklagt hat, fügt sie bei: „Ich konnte nichts vermeiden von dem, in was ich nun stecke, und kann auch nichts ändern, ohne blutige Risse. Ach! und ich bin von keiner Adlernatur; ich habe nur die Einsicht, dass, um zu leben, welche nötig ist!!! — — ja! Goethe lässt seinen Tasso sagen, und das hat noch niemand gesagt: „Und in allen Stücken billig sein, heisst sein eigen Selbst zerstören!“ — und so zerstör' ich mich denn wirklich, die in manchen Stücken stark und zu was anderem von der sorglos verschwenderischen Natur bestimmt war! So ist's! So muss ich weiter sterben: viel bin ich schon gestorben.“ [1])

Man vermisst vielleicht in dieser Darstellung von Rahels Individualismus die chronologische Ordnung, aus der man eine Entwicklung ihres Charakters erkennen könnte. Briefstellen aus allen Perioden ihres Lebens sind zusammengestellt worden, um den individualistischen Zug ihres Geistes recht plastisch hervortreten zu lassen. Aber gerade der Umstand, dass aus der Feder des zwanzigjährigen Mädchens, wie der sechzigjährigen Frau, Worte von ausgesprochen individualistischer Prägung geflossen sind, deuten darauf hin, dass Rahel in dieser Beziehung keine grossen Wandlungen durchgemacht hat. Sie war in ihrer Jugend und blieb in ihrem Alter die starke Persönlichkeit. Während die Romantiker, ihres Individualismus müde, in einer mächtigen Allgemeinheit untertauchten, bewahrte Rahel ihre Jugendideale und übermittelte sie unverblasst den Jungdeutschen. Sie trat deshalb später in einen seltsamen Gegensatz zu Friedr. Schlegel, der vom Persönlichkeitskultus zu vereinheitlichenden Tendenzen weiter geschritten war, während Rahel noch die erste Phase der Romantik

[1]) Lettres du Marquis de Custine à Varnhagen d'Ense. Bruxelles 1870. S. 231.

repräsentierte. „Schlegel sagt," schrieb sie im Jahre 1817 an Varnhagen, „ich verstünde manches nicht: nämlich Brüderschaften, als Freimaurer und dergleichen Getriebe, weil ich so éminemment eine Person wäre."[1]) Dasselbe starke Persönlichkeitsgefühl ist es, welches sie bei der Lektüre von Ed. Gans' Erbrecht gegen Gütergemeinschaft polemisieren heisst. Die Güter waren in ihren Augen nichts anderes, als eine Erweiterung unserer Person, die nach ihrer Meinung nicht gänzlich weggeschenkt werden kann.[2]) Auch diese Stelle, dem Jahre 1828 entstammend, ist ein Zeugnis, dass ihre Abneigung gegen vereinheitlichende Tendenzen nicht abgeschwächt worden ist durch Alter und Zeitströmung.

Allerdings haben die Jahre auch auf Rahel ihre ausgleichende Kraft ausgeübt. Die Disharmonie in ihrem Charakter blieb nicht immer gleich grell. Ihre Briefe an den Gatten Varnhagen bezeugen einen grossen Fortschritt; ihr eigenes Ich und sein Begehren trat zurück hinter die Sorge für die Ihren. Aber immer noch stellte sie, wie eben dargetan wurde, die Persönlichkeit in den Mittelpunkt. Immer noch betonte sie es, dass jeder Mensch ein Original ist und sein soll, kein gemachtes Fabrikwesen.[3]) Allein sie suchte mehr als früher den Ausgleich des Ich mit seiner Umgebung, zwar nicht in seiner schrankenlosen Herrschaft über die Aussenwelt, ebensowenig in seiner gänzlichen Vernichtung. Sie vermied die Extreme, in welche die Romantiker verfielen und hielt eine Ausbildung und Behauptung der Persönlichkeit in Übereinstimmung mit dem Gegebenen für möglich.[4]) So näherte sie sich in ihren späteren Jahren dem klassischen Individualismus.

Eine Konsequenz von Rahels individualistischer Weltanschauung war ihre Abneigung gegen die Ehe. Sie wollte

[1]) B. V. u. R. V, 299. [2]) B. R. III, 450. [3]) B. R. III, 398.
[4]) B. R. III, 331. 337. 402. 551.

die Freiheit und Selbstbestimmung der Persönlichkeit gewahrt wissen auch in den engsten Verbindungen der Menschen untereinander. Sie selbst verheiratete sich, aber mit einem Manne, der ihr eigenes Ich weder absorbierte noch unterdrückte, der es im Gegenteil zu grösserer Entfaltung zu bringen bestrebt war. Sie war Varnhagen gegenüber die Gebende, die Überlegene, und ihr Gatte erkannte dies an. In seinen Briefen drückte er stets den Wunsch aus, Rahel möge ganz und gar nach ihrem Belieben handeln, nie solle sie sich seinetwegen Zwang antun. Rahel wusste zum voraus, dass ihre Freiheit durch ihn nicht beeinträchtigt sein würde. Sie schlossen den Bund fürs Leben mit der vollen gegenseitigen Übereinkunft, dass die Tatsache der Verheiratung ihre beiderseitige Freiheit nicht beschränken dürfe. Schalkhaft schrieb der Bräutigam kurz vor der Hochzeit: „Mir durchschaudert's die Gebeine mit Angst und Schrecken, Dich als gehorsame Gattin, mich als philisterhaften Eheherrn zu denken. Weisst Du was, wir wollen es ignorieren, dass wir verheiratet sind; so bleiben wir ungeschiedene Leute“,[1]) und sie: „Ich bin ganz zufrieden, liebe Dich, freue mich und bin selig, Dir etwas sein zu können, und Dich verbunden mit mir so frei zu wissen, als vorher.“[2]) Im Bewusstsein der Übereinstimmung in diesem Punkte konnte sie denn auch Varnhagen mitteilen, dass ihr vor der Heirat ganz gut, ganz sorglos und unbefangen zu Mute sei, dass diese für sie ein „durchaus vergnügliches Evènement“ bedeute.

Sie wurde in ihren Erwartungen nicht getäuscht. Ein Jahr später schrieb sie an Pauline: „Ich bin völlig frei von ihm, sonst hätte ich ihn nie heiraten können. Er denkt über Ehe, wie ich.“[3]) Die nämliche Versicherung gab sie Karoline v. Humboldt, als sie dieser von

[1]) B. V. u. R. IV, 46. [2]) B. V. u. R. IV, 48.
[3]) B. v. Ch. I, 305.

ihrer Verehelichung Mitteilung machte. Gerade das Geltenlassen und Anerkennen ihrer Persönlichkeit, dessen sie bei Varnhagen sicher war, zog sie zu ihm hin. Man hat sich oft gewundert, was die gefeierte Frau bewegen konnte, den schwankenden, werdenden Jüngling an sich zu ziehen und später dem Manne die Hand zu reichen, der an geistigem Reichtum weit hinter ihr zurückstand.[1]) Wer aber Rahels Trieb nach freier Entfaltung ihrer Individualität, ihr stark entwickeltes Persönlichkeitsgefühl kennt, dem wird ihre Verbindung mit Varnhagen kein Rätsel sein. Er war der einzige unter all ihren zahlreichen Freunden, der sie in ihrer ganzen Totalität anerkannte, bei dem sie in allen ihren Handlungen von vornherein auf Verständnis rechnen konnte. Sie selbst bezeugt dies sehr schön in einem Briefe an Brentano, in welchem sie sich falscher Beurteilung gegenüber rechtfertigen will: „Nur Einer in der ganzen Welt erkennt mich an, dass ich eine Person seyn soll; will nicht nur Einzelnes von mir gebrauchen, verschlucken, liebt mich wie die Natur mich geschaffen hat, und das Schiksal behindert; sieht dies Schiksal ein: will mir den Rest vom Leben noch lassen, gönnen, erheitern, dem Himmel entgegen tragen: will für das Glück mein freund zu seyn, mir alles seyn, leisten und lassen. Dieser ist der Mensch, den man meinen Bräutigam nennt. So sehr dumm sind die Leute doch nicht; so nannten sie noch Niemand. Sie fühlen, dass der mich nie verleugnet und vergisst, nur Ein Bräutigam seyn kann nach ihrer art; und wenn sie wollen sey es so! Wie kann ich aber wohl zu dem albernen Zustand einer Braut kommen. So jung war ich nie! Ich erkenne aber kein Verhältnis zu einem Menschen für frey und schön an, welches mich beschränkt, wo ich lügen müsste, oder

[1]) Liter. Echo, III. Jahrgang 1900—1901; Geiger, Ludwig: Rahel Varnhagen, S. 328.

welches meiner Natur Mögliches und Erforderliches ausschliessen wollte. So vernünftig ich nun seyn kann, so viel Gewalt habe ich über diesen Freund; und noch bis jetzt habe ich ihm alles von mir verständlich machen können.“[1]) Hier haben wir die ganze Rahel in ihrem Drang nach Freiheit und Selbständigkeit, nach unbehindertem Vollgenuss des Daseins, und hier haben wir auch die inneren Gründe zu ihrer Wahl, die schon damals viele ihrer Freunde befremdete. Sie wollte sich nicht beschränken lassen, sondern auch an der Seite ihres Gatten ihre natürliche Eigentümlichkeit behaupten. Diesen Wunsch findet man begreiflich und berechtigt bei einem Manne, schwerer verständlich scheint er bei einer Frau. Aber bei Rahel galten eben diese Unterschiede der Ansprüche von Mann und Frau nicht mehr. Die Romantik hatte sie aufgehoben, und Rahel war in diesem Punkte ganz Romantikerin. Und noch in einem anderen! Wir hören aus der oben zitierten Briefstelle eine unzweideutige Ironie heraus gegen das gewissermassen legale Verhältnis von Bräutigam und Braut. Rahel hatte eine Abneigung gegen die Ehe nicht nur aus subjektiver Geschmacksrichtung, sondern aus Prinzip, und darin berührt sie sich mit den romantischen Individualisten.

In der Lucinde predigt Friedrich Schlegel die freie Liebe, und Schleiermachers „Briefe über die Lucinde“ bestätigen und verherrlichen die neuen Ideen des Freundes. Beide verurteilen die konventionelle Ehe als ein Verderben der Menschheit. Die wahre Ehe kann nach Schleiermachers Argumentation nur das Resultat von vorläufigen Versuchen sein.[2]) Dazu ist aber ein freies Experimentieren auf dem Gebiete der Liebe notwendig. Denselben Gedanken, nur viel schärfer und rücksichtsloser

[1]) Ungedruckt.

[2]) Schleiermachers sämtliche Werke I, 474.

formuliert, äussert Friedrich Schlegel in den Athenäumsfragmenten. Dort bezeichnet er die Grosszahl der Ehen als Konkubinate, Ehen an der linken Hand, provisorische Versuche zu einer wirklichen Ehe, die der Staat nicht gewaltsam zusammenhalten sollte.[1]) In seinem Fragment „Idee zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen" warnt Schleiermacher vor der Profanierung der heiligsten Gefühle. Er sagt: „Du sollst von den Heiligtümern der Liebe auch nicht das kleinste missbrauchen; denn die wird ihr zartes Gefühl verlieren, die ihre Gunst entweiht und sich hingibt für Geschenke und Gaben, oder um nur in Ruhe und Frieden Mutter zu werden." „Merke auf den Sabbath deines Herzens, dass du ihn feierst, und wenn sie dich halten, so mache dich frei oder gehe zu Grunde." „Du sollst nicht absichtlich lebendig machen."[2])

Alle diese Gedanken, wenn auch in anderer Prägung, finden wir bei Rahel wieder und zwar nach dem Erscheinen der Athenäumsfragmente und der Lucinde. Obschon sie nirgends Bezug nimmt auf die Romantiker, so ist doch anzunehmen, dass sie von deren Schriften und der ganzen romantisch-revolutionären Atmosphäre beeinflusst war. Stimmung und Naturell kamen den neuen Ideen entgegen. Zerstörte Jugendhoffnungen hatten die idealen Anschauungen von ewigem Liebesglück in ihr vernichtet, ohne ihre starke Individualität geknickt zu haben. Nachdem sie eingesehen, welch blinden Täuschungen die Leidenschaft unterworfen ist, musste eine unlösliche Verbindung zweier Menschen ihr unheilvoll erscheinen. „Negerhandel, Krieg, Ehe! — und sie wundern sich und flicken",[3]) schrieb sie im Jahre 1803. Sie stellte also die Ehe in eine Linie mit den verderblichsten Auswüchsen der

[1]) M. F. Schl. II, 208. [2]) M. F. Schl. II, 267.
[3]) B. R. I, 259.

menschlichen Gesellschaft und erwartete von der Abschaffung dieser Zwangseinrichtung eine neue Ära irdischen Glückes. „Weg mit der Mauer! Weg mit ihrem Schutt!“ ruft sie aus. „Der Erde gleich sei dieses Unwesen gemacht, und alles wird auf ihr erblühen, was leben soll. Eine Vegetation!“ [1]) Geisterzwang und Ehe waren in ihren Augen zwei kolossale, von den Jahren zusammengebildete Formen, in denen man eine grosse Dissonanz gefangen halten wollte, um den Menschen im diesseitigen Leben zurechtzuhelfen, die aber, weil sie Lügen sind, uns die Ruhe nicht bringen.[2]) Es empörte sie im Innersten, wenn sonst kluge, weiche und liebenswürdige Leute den legitimen Kindern, der Ehe u. dergl. das alte Irrwort redeten.[3]) Rahel fand es fürchterlich, dass eine Frau gemissbraucht werden und wider Lust und Willen einen Menschen erzeugen kann. Sie postulierte das Recht der Mutter,[4]) wie es in unseren Tagen Wolzogen in seinem „dritten Geschlecht“ tut. Intimes Zusammenleben ohne Zauber und Entzücken erschien ihr unanständig, Aufrichtigkeit in einem Verhältnis, in dem Unnatürliches gewaltsam gefordert werden kann, unmöglich.[5]) Hier finden wir genau die Ideen wieder, welche Schleiermacher in seinem „Katechismus“ gepredigt hatte, die Verurteilung einer Entheiligung der geschlechtlichen Liebe durch äusseren Zwang. Freiheit in jeder Form des menschlichen Zusammenlebens, auch in der Liebe, war das Postulat der Romantiker und der Individualistin Rahel. In ihrer Jugend waren es romantische Einflüsse, die Rahel das Problem der Ehe nahelegten. Im Alter verfolgte sie mit lebhaftem Eifer die Bestrebungen der Saint-Simonisten auf demselben Gebiete.[6])

---

[1]) B. R. III, 559. [2]) B. R. II, 539. [3]) B. R. II, 423.
[4]) B. R. III, 19. [5]) B. R. III, 59. [6]) B. R. III, 550.

In engster Beziehung zum Problem der Ehe stand bei den Romantikern die Frauenfrage. Auch sie tauchte auf als Konsequenz des romantischen Individualismus, der nicht nur der einen Hälfte des Menschengeschlechts Zweck und Recht zuerkannte, sich zu entfalten und auszuleben. Friedrich Schlegel hatte sich in seiner Abhandlung über „Diotima“ (1795) mit Entschiedenheit gegen die traditionelle Meinung von der Bestimmung der Frau gewandt und jene Schriftsteller verurteilt, welche die Auffassung verherrlichten, Weiber sollten nur nützlich sein. In seinen Augen sind die Frauen nicht nur um der Männer willen da, denn dies behaupten, hiesse das Gute und Schöne von der weiblichen Bestimmung ausschliessen. Friedrich Schlegel zeigte seinen modernen Zeitgenossen, dass die Weisen des Altertums einen weit höheren Begriff hatten von der Bestimmung des Weibes, als sie. Bei Platon und Kleanthes fällt der Begriff der Weiblichkeit zusammen mit dem Begriff der Menschlichkeit. Diotima ist, nach Schlegels Darstellung, ein Bild vollendeter Menschheit.[1]) Die gleiche Tendenz vertrat er in den Athenäumsfragmenten (1798) und wurde auch hier wieder von Schleiermacher sekundiert. Wenn dieser in seinem Glaubensbekenntnis für edle Frauen sagt: „Ich glaube an die unendliche Menschheit, die da war, ehe sie die Hülle der Männlichkeit und der Weiblichkeit annahm“, so ist dies genau der oben erwähnte Gedanke von der Identität der Begriffe Weiblichkeit und Menschlichkeit. Schleiermacher forderte deshalb die Frauen auf, die Schranken ihres Geschlechts zu durchbrechen, zu streben nach „der Männer Bildung, Kunst, Weisheit und Ehre“.[2])

Rahel stand in dieser Beziehung ganz auf dem Boden der romantischen Theorien. Eine direkte Beeinflussung lässt sich aus dem Schlegelschen Zitat erkennen: „So

[1]) M. F. Schl. I, 46 f. [2]) M. F. Schl. II, 268.

lange die Männer roh bleiben, müssen die Weiber kokett sein.“[1]) Eine starke Individualität wie sie, eine Frau, die sich so vielen Männern überlegen fühlte an geistiger Potenz, konnte unmöglich die alte Auffassung von der Abhängigkeit der Frau teilen. Sie musste das Evangelium von der Emanzipation ihres Geschlechts als eine Erlösung begrüssen. Sie verwarf, wie Schlegel und Schleiermacher, die Anschauung, dass der Geist der Frau ganz andere Bedürfnisse habe, als der des Mannes, dass sie ganz von der Existenz des Mannes mitzehre. Nach ihr ist die Voraussetzung falsch, „dass ein Weib in ihrer ganzen Seele nichts Höheres kennt, als gerade die Forderungen und Ansprüche ihres Mannes in der Welt oder die Gaben und Wünsche ihrer Kinder“. „Wenn dem so wäre,“ folgert sie, „dann wäre jede Ehe, schon bloss als solche, der höchste menschliche Zustand; so aber ist es nicht, und man liebt, hegt, pflegt wohl die Wünsche der Seinigen, fügt sich ihnen, macht sie sich zur höchsten Sorge und dringendsten Beschäftigung, aber erfüllen, erholen, uns ausruhen zu fernerer Tätigkeit und Tragen, können sie uns nicht, oder auf unser ganzes Leben hinaus stärken und kräftigen. Dies ist der Grund des vielen Frivolen, was man bei Weibern sieht und zu sehen glaubt. Sie haben der beklatschten Regel nach gar keinen Raum für ihre Füsse, müssen sie nur immer dahinsetzen, wo der Mann eben stand und stehen will, und sehen mit ihren Augen die ganze bewegte Welt, wie etwa einer, der wie ein Baum mit Wurzeln in der Erde verzaubert wäre. Jeder Versuch, jeder Wunsch, den unnatürlichen Zustand zu lösen, wird Frivolität genannt oder noch für strafwürdiges Benehmen gehalten.“[2])

Damit trifft sie, gleichwie Friedr. Schlegel, den Kern der Frage und schafft zugleich die Basis für alle weiteren

[1]) B. R. III, 116. [2]) B. R. II, 565.

Forderungen. Wenn die Frau, so gut wie der Mann, eine selbständige Individualität ist, so hat sie auch das Recht und die Pflicht zur Entfaltung ihrer Kräfte und zu der ihren Neigungen und Fähigkeiten entsprechenden Tätigkeit, auch wenn diese sich mit den Wünschen des Mannes und den landläufigen Anschauungen nicht deckt. So kommt Rahel auf die Frage, ob die Frau als Schriftstellerin wirken soll oder nicht. Die Frage war schon zu Rahels Zeiten praktisch entschieden, indem eine ganze Reihe von Frauen mit mehr oder weniger Erfolg die Feder führten. Theoretisch wurde sie aber noch diskutiert, und einige Schriftstellerinnen, wie Karoline Schlegel, Dorothea Tieck und Therese Huber, liessen ihre Produkte unter fremdem, männlichem Namen, den ihnen ein befreundeter oder verwandter Dichter grossmütig lieh, veröffentlichen. Selbst bei der starken Frau von Staël witterte Rahel Furcht vor der vorurteilsvollen, konservativen Kritik, Furcht, „dass Weiber von schriftstellerischem Talent nicht könnten weiblich gefunden werden, oder ihre Werke doch nicht so hoch zu stellen seien, als die der Männer.“[1]) Darin war Rahel radikal. Sie kannte kein zages Schwanken. „Arme Furcht! Ein Buch muss gut sein, und wenn es eine Maus geschrieben hat“, oder: „Wenn Fichtes Werke Frau Fichte geschrieben hätte, wären sie schlechter?“ Rahel sah den Grund nicht ein, warum eine Frau nicht schreiben sollte, wenn sie dazu Zeit und Talent hat, um so mehr, wenn sie aus dem Ertrag Gutes tut. Ist sie ein grosser Autor, so muss sie es tun.[2]) Sehr ernst tadelte Rahel die falsche Bescheidenheit der schreibenden Frau, die sich von vornherein den Männern gegenüber unterordnet, sich als Usurpatorin in einer ihr fremden Sphäre darstellt und auf diese Weise sogar dem geistigen Verkehr der Geschlechter die Unbefangenheit raubt.

---

[1]) B. R. III, 10. [2]) B. R. III, 10.

Sie nannte dies bezeichnend „altfränkische Koketterie". Gleichheit auch auf diesem Gebiete war ihr Wunsch, eine Gleichheit, die, wie sie allerdings zugab, nur durch wissenschaftliche Bildung der Frau möglich ist.[1])

Zwei Einwände, welche gewöhnlich gegen die geistige Tätigkeit der Frauen erhoben werden, suchte sie zu entkräften. Wie heute noch, redete man zu Rahels Zeiten von der Inferiorität der weiblichen Psyche. Rahel sagt darüber: „Ist es aus der Organisation bewiesen, dass eine Frau nicht denken und ihre Gedanken nicht ausdrücken kann? Wäre dies, so bliebe es dennoch Pflicht, den Versuch immer von neuem zu machen."[2]) Auch einen zweiten Einwurf liess sie nicht gelten. Es war und ist die landläufige Meinung, die Frau verfehle durch eine literarische Tätigkeit ihre eigentliche Bestimmung. Über die Bestimmung des Weibes war aber Rahel mit Friedr. Schlegel ganz anderer Ansicht, als die meisten ihrer Zeitgenossen. Ohne jedoch diese Frage näher zu beleuchten, vielmehr in ironischer Weise, verteidigte sie ihren Standpunkt: „Zugegeben! und nicht einmal gestritten über diese Bestimmung. Es verfehlen so viele Weiber ihre Bestimmung, dass es wohl wird mit eingerechnet werden können, wenn einige sie durch Schreiben verfehlen; und es wird noch Vorteil herauskommen und viel von dem sonst nicht vergeudeten Mitleid mit ihnen erspart werden."[3])

Anmerkung. Es ist unbegreiflich, wie Schmidt-Weissenfels in seinem Buche „Rahel und ihre Zeit" (Leipzig 1857) Rahel vor dem Verdachte, sie sei eine Emanzipierte gewesen, zu reinigen versuchen konnte. Nach einer Polemik gegen die Emanzipation der Frau kehrt Schmidt „dieser beängstigenden Idee" den Rücken und konstatiert, dass Rahel keine Ähnlichkeit hatte mit einem der unweiblichen Charaktere, welche ihre Zeit hervorbrachte. So urteilt Schmidt, der an anderer Stelle Friedr. Schlegel den „Mentor Rahels" nennt. Sie,

[1]) B. R. III, 116. [2]) B. R. III, 222. [3]) B. R. III, 222.

die entschlossene Kämpferin für die Emanzipation ihres Geschlechts, soll selber keine Emanzipierte gewesen sein! Mehrere Stellen aus Schmidts Buch stehen in direktem Widerspruch zu den eigenen Worten seiner Heldin. Seite 23 z. B. sagt er: „Das Weib, und gar das deutsche Weib, für unfähig zur Führung der Feder zu erklären, das würde weniger Egoismus denn Beschränktheit sein; im Gegenteil, sie hat ein Recht dazu, wie die Männer, wenn sie Talent besitzt, ihre Eltern oder ihr Mann es ihr erlauben." Rahel dagegen: „Ist sie ein grosser Autor, so muss sie es tun" usw. Schmidt war in seiner Ängstlichkeit und Inkonsequenz gewiss nicht berufen, Rahel zu verstehen und zu beurteilen.

Wir sehen hier bei Rahel die Keime, welche die Romantik in ihr geweckt, zu grösserer Entfaltung gebracht. Sie begnügte sich nicht mehr mit allgemeinen Prinzipien, mit Theorien über Liebe, Lebensgenuss und Bildung. Rahel stellte ganz bestimmte Postultate, und zwar forderte sie als Recht der Frau eine ausgedehntere Betätigung ihrer Kräfte. Die Behauptung von Brandes, dass bei den Frauen dieser Periode eine männlichere und ungeteiltere Kraft sich geltend macht, als bei den Männern, dass sie beständig die Probleme, welche die Männer auf das literarische Forum beschränkt halten wollen, auf das soziale hinausziehen möchten, trifft ganz und gar bei ihr zu. Sie ging in ihren Ansprüchen so weit, wie man heute geht, sie forderte Betätigung der Frau auf sozialem Gebiet. Sie kam auf diesen Gedanken durch die grossartige, segensreiche Wirksamkeit weiblicher Kräfte während des Befreiungskrieges. Sie selbst stand damals in Prag an der Spitze einer Organisation zur Pflege Verwundeter und war nie befriedigter und innerlich beglückter als während dieser aufopfernden Tätigkeit. Später, als im Jahre 1831 in Berlin die Pest ausbrach, hatte sie wieder Gelegenheit, die hilfreiche Arbeit der Frauen zu beobachten, und sie wünschte, dass die durch die Unglückstage entfalteten Kräfte auch in normalen Zeiten nicht brachliegen möchten.

Sie forderte ein aus Frauen bestehendes Armendirektorium. [1])

Rahels Vorliebe für soziales Wirken bei einer ausgesprochen individualistischen Weltanschauung darf uns nicht befremden. Wie sie einerseits ihr Ich und dessen Bedürfnisse aufs stärkste empfand und zu behaupten wünschte und andererseits ihre Mitmenschen höher achtete als sich selbst, so war sie Aristokratin und Demokratin zugleich. Sie schätzte alle Vorzüge des hochentwickelten Individuums, besass aber ein zu starkes soziales Empfinden, um die Masse als blossen Nährboden für die Blüte der menschlichen Gesellschaft zu betrachten. Ganz antinietzscheanisch mutet es den modernen Leser an, wenn er auf die folgende Äusserung Rahels stösst: „Auch dachte ich über die ganze Masse der Menschenbildung; und ob wohl alle Essenz davon, das höchste Entzücken edler, reichbegabter Menschen aneinander, und jeder andere erhellte, erhobene Moment im Leben, das Placken und den Jammer aller wert ist, den es zum Dünger jahrhundertelang erforderte. Arbeitende Karrende, und ich, brachten mich auf den Gedanken." [2])

Für Rahels soziales Mitgefühl zeugt auch ihre Bewunderung Pestalozzis. Sie hatte „Lienhard und Gertrud" gelesen und war tief durchdrungen von der Selbstlosigkeit, von der Einsicht in des Volkes Wesen und von den milden, schönen Ansichten des grossen Menschenfreundes. [3]) So schätzte sie auch den Volksschriftsteller Hebel. Für sie war das Volk nicht „die viel zu vielen". Sie liebte es im Gegenteil, gerade „weil es die meisten sind und die Ärmsten". Ihre Liebe zum Volke erweckte in ihr den Wunsch, zu wirken wie ein Pestalozzi, ein Moses. [4])

---

[1]) B. R. III, 521. [2]) Schweiz. Museum. Aarau 1816. S. 346.
[3]) Schweiz. Museum 363. [4]) B. R. II, 472.

Rahel genügte also das enge Gebiet der romantischen Theorien nicht. Sie tat den Schritt hinaus ins weite Feld des praktischen sozialen Lebens. Was sie von der Romantik gelernt, das modifizierte und verwertete sie zu Gunsten des Ganzen. Damit berührte sie sich mit den Schriftstellern, die ihre Kunst in den Dienst der Menschheit stellten, mit den Jungdeutschen. Ihnen übermittelte sie die sozialen Ideen der Romantik: Individualismus, freie Liebe und Frauenemanzipation.

Politik.

In politischer Beziehung ist Romantik gleichbedeutend mit Reaktion. Die Namen Friedrich Schlegel, Gentz, Adam Müller sind unauflöslich verknüpft mit dem Metternichschen Unterdrückungssystem, und wir können uns die volksfreundliche, demokratisch gesinnte Rahel nicht anders vorstellen, als kämpfend gegen die Anhänger des politischen und kirchlichen Despotismus. Dennoch gibt es eine Zeit, in der die Romantiker die gleichen Ideen verfochten, deren Trägerin Rahel später wurde. Auch sie waren in ihrer Jugend freiheitlich und republikanisch gesinnt und konnten es als Fichteaner nicht anders sein. Der Individualismus lehnt sich gern auf gegen äussere Schranken und huldigt freiheitlichen Idealen, allein in ihm liegen auch die Keime zu aristokratischen und absolutistischen Anschauungen. Wer das Individuum verherrlicht, wird dem Despoten, als dem Stärksten, ebenso gut zujubeln, wie das gefügigste Werkzeug seiner Macht. Dies haben die Romantiker am Ende ihres Entwicklungsganges getan. Von freiheitlichen Idealen sind sie ausgegangen, beim Absolutismus haben sie gelandet. Ihre erste, freisinnige Periode verknüpft sie mit Rahel und soll deshalb hier ganz kurz skizziert werden.

In Friedrich Schlegels Jugendschriften findet sich ein Aufsatz vom Jahre 1796 „Versuch über den Begriff des Republikanismus".[1]) Darin tritt er ein für die republikanische Staatsform als die in der Zukunft anzustrebende, weil sie die Idee von Gleichheit und Freiheit aller am besten verwirklicht. In der Schrift „Über die Grenzen des Schönen" (1794) hatte er schon als echten Staat den bezeichnet, „dessen Zweck Vollständigkeit in der Gemeinschaft mehrerer freier Wesen ist",[2]) also die Republik. Nur dort gibt es eine öffentliche Liebe, d. h. wahre Vaterlandsliebe, „einen unendlichen Wechselgenuss aller in allen". Wenn er in der Diotima die Solonische Gesetzgebung preist als „das höchste Kunstwerk der Gerechtigkeit, Weisheit und Schonung, worauf das ganze menschliche Geschlecht stolz sein darf",[3]) so verneigt er sich wiederum vor der republikanischen Staatsform. In der Welt des Griechentums sucht er nicht bloss seine ästhetischen, sondern auch seine politischen Ideale, und diese stimmen überein mit den Tendenzen der freiheitlichsten Denker jener Zeit.

Auch der junge Tieck, der zwar nicht so viel politisches Interesse hatte, wie Friedrich Schlegel, bekundet in seinen satirischen Lustspielen, z. B. im „gestiefelten Kater" und in seiner Stegreifdichtung „Hanswurst als Emigrant", Sympathie für die französische Revolution.[4]) Novalis ist in seinen politischen Erwägungen von rationalistischen, republikanischen Grundsätzen ausgegangen.[5]) Ebenso sehen wir den jungen Gentz in den Reihen derer, die der französischen Revolution entgegenjubeln. In seinem ersten schriftstellerischen Versuch vom Jahre 1791 „Über den Ursprung und die obersten Prinzipien des Rechts" wird er zu ihrem Apologeten.[6]) Im Reichardtschen Kreise,

[1]) M. F. Schl. II, 57. [2]) M. F. Schl. I, 26.
[3]) M. F. Schl. I, 72. [4]) H. R. 101. [5]) H. R. 342.
[6]) Allgemeine deutsche Biographie VIII, 578.

in dem die jungen Romantiker verkehrten, herrschten demokratische Ansichten.

So sehen wir die junge Dichterschule in Berlin unter dem roten Banner der Freiheit und Gleichheit erstehen. Wir können zwar keineswegs von einer unmittelbaren Beeinflussung Rahels durch diese Strömung sprechen. Die damals noch jugendliche Rahel beschäftigte sich nicht mit politischen Fragen. In den Briefen jener Periode fehlen jegliche Äusserungen über politische Dinge. Dass ihr diese damals fernlagen, wird bestätigt durch eine Bemerkung Brinkmanns, der im Jahre 1799 an sie schreibt: „Sie werden sagen, Sie kümmerten sich um keine Politik; ich auch nicht.“[1]) Erst in den Tagen von Preussens Niedergang flammte ihr patriotisches Gefühl und damit ihr politisches Interesse hoch empor. Gleich den begeistertsten romantischen Kämpfern für das Deutschtum litt und triumphierte sie mit ihrem Volke. Sie liebte ihr Vaterland, liebte insbesondere Preussen und seine grosse Vergangenheit. Diese Liebe brach heftig hervor, als sie ihr Land niedergeworfen und aufs tiefste gedemütigt sah. Da gedachte sie mit Schmerz der glorreichen Tage Friedrichs des Grossen und verglich sie mit der trostlosen Gegenwart. „Wie ein Schweizer seine Berge kennt,“ erzählt sie, „so kannte man ehemals in Preussen das Heer.“ Jetzt sieht Rahel einen preussischen Krieger durch die Strassen schreiten und weiss nicht einmal, ob er ein Offizier, ein Unteroffizier oder ein gemeiner Soldat ist.[2]) Diese geringfügige Tatsache macht ihr mit einem Schlage die grosse Veränderung klar, die mit der Heimat vorgegangen ist. In ihrer Jugend war Preussen ein mächtiges Reich, seine Bewohner stolz auf dessen öffentliche Institutionen gewesen, jetzt stand es da als ein von seinen Bürgern

[1]) Manuskript. [2]) B. V. u. R. I, 188.

selbst missachtetes Staatswesen. Spuren eines neuen Aufschwungs begrüsste Rahel mit Freuden. „Die berühmten Römerinnen sind es recht umsonst", schrieb sie in jener Zeit an Varnhagen. „Gerechter Gott, was ist es recht und natürlich, sein Vaterland zu lieben, wenn es einen nur ein bisschen wiederliebt: man tut es ja schon ohne Gegenliebe. Ich will gar nicht mehr unglücklich sein und viel Armut still ertragen, wenn ich nur daran denke, dass unsere Soldaten keine Prügel mehr bekommen."[1])

Fünf Jahre später stand Varnhagen als russischer Offizier im Felde gegen den Feind des Landes. Der Briefwechsel mit dem Freunde war damals so lebhaft, dass wir aus ihm ein klares Bild ihres patriotischen Fühlens und Denkens bekommen. Sie fürchtete und hasste den Krieg, sie, die Kränkliche. Er raubte ihr den ruhigen Aufenthalt in der Heimat, er entführte ihre Freunde, ihren Geliebten. Aber der Schmach von Tilsit gedenkend, sah sie seine Notwendigkeit ein. Mit fieberhafter Spannung verfolgte sie die Ereignisse. Eine falsche Siegesnachricht und deren Widerrufung konnte sie bis zu krankhaften Zuständen erschüttern. Die Kunde von dem Anschluss Österreichs an Preussen war ihr „heilender Balsam". Nach der Schlacht bei Leipzig machte sie den überwallenden Empfindungen in biblischer Weise Luft: „Gott erhörte unser Gebet und verwirrte den Geist unseres grossen Feindes."[2]) Zum zweiten Male erzitterte ihr Herz in banger Furcht für ihr Land, als Napoleon Elba verliess, und wieder erfüllte der Sieg der Ihren sie mit Stolz und Dank.[3])

Doch nicht mit ihren Gefühlen allein nahm sie teil am Befreiungskampf. Sie wirkte mit nach Frauenart. Gleich im Anfang des Krieges, als sie noch in Berlin

[1]) B. V. R. I, 199.
[2]) B. V. u. R. III, 187. [3]) B. V. u. R. IV, 159.

weilte, half sie das alte Lazarett neu ausrüsten. Die grösste und segensreichste Tätigkeit aber entfaltete sie in Prag. Hier nahm sie unter den helfenden Frauen eine führende Stellung ein. Unermüdlich sammelte sie Geld und richtete ein eigentliches Wohltätigkeitsbureau ein, wo sie Gaben verteilte. In dieser Wirksamkeit empfand sie Glück und Befriedigung. Durch nichts liess sie sich von ihrem Werk abhalten. Während einer Krankheit, die sie sich durch Überanstrengung zugezogen hatte, verlegte sie das Wohltätigkeitsbureau ins Krankenzimmer. „Seit sechs Tagen," schreibt sie an Varnhagen, „hatte ich katarrhalisches Fieber. Ich kurierte mich selbst, musste den dritten zu Bette bleiben, hatte mein Bureau vor dem Bette etabliert, und alles trat davor hin. Ruhe hatte ich doch nicht. Soll ich Jäger und Soldaten trostlos abreisen lassen? Gott bewahre. Ich hatte auch immer wieder Kräfte. Wie kann man seine Pflicht nicht tun. Ich verstehe es nicht. Wenn ich eine ordentliche Besorgung hätte! O! Ich verstehe es, wie Friedrich der Zweite lebte. Ruhig, tätig, gewissenhaft, und dann königlich in Kunst und stillem Genuss. (Eine Jüdin mit Hemden und Socken.)" [1]) Diese Stelle ist nicht nur deshalb interessant, weil sie uns die dem Vaterland dienende Rahel zeigt, sondern weil daraus das Seufzen klingt nach Befriedigung ihres Tatendranges. „Wenn ich eine ordentliche Besorgung hätte!" Wie klar fühlte Rahel den Mangel ihrer sozialen Stellung! Nun bot ihr das Vaterland ein Wirkungsfeld, und Rahel ergriff die Gelegenheit, ihre Kräfte zu betätigen, mit ebenso feurigem Eifer, wie die Helden des Schlachtfeldes.

Bis dahin wandelt Rahel ganz in den Spuren der Romantiker. Auch diese gehörten zu den ersten und eifrigsten Vertretern der patriotischen Idee und dienten

[1]) B. V. u. R. III, 174.

dem Vaterlande mit Leier und Schwert. Aber nach dem Friedensschlusse schieden sich ihre Wege. Neue Probleme tauchten auf, die innere Neugestaltung Europas beschäftigte die Gemüter. Frankreich war zwar besiegt, allein die Ideen, die es geboren, lebten fort. Es waren dieselben Gedanken, welche die junge Romantik gehegt und gepflegt, es war der Traum einer freien Menschheit mit gleichen Rechten und Ansprüchen an das Leben. Die Romantiker hatten den Traum ausgeträumt und blickten rückwärts nach neuen Idealen. Sie fanden sie im Mittelalter und wollten nun das Rad der Zeit zurückdrehen. Rahel aber hatte zu viel praktische, nicht bloss theoretische Liebe zu den Menschen, als dass sich ihre demokratische Gesinnung vom gewaltigen Sturmwind der Ereignisse hätte wegfegen lassen. Im Gegenteil, ihre Volksfreundlichkeit kam erst jetzt eigentlich zum Ausdruck. Nun stand sie mit ihrer Sympathie für die „meisten und Ärmsten" in diametralem Gegensatz zu einem Gentz, der von seinem extrem aristokratischen Standpunkte aus an Adam Müller schreiben konnte: „Das Leiden der Masse selbst, die weder gut noch böse ist, reduziert sich zuletzt darauf, dass sie etwas ärmer wird, woran doch im Grunde, aus höheren Gesichtspunkten betrachtet, soviel nicht liegt".[1])

Diese höheren Gesichtspunkte der reaktionären Romantiker waren z. T. so hoch, dass sie, in mystisches Dunkel gehüllt, in den Wolken schwebten. Für Adam Müller waren alle seine Postulate, Feudalismus, Legitimitätsprinzip, Glaubens- und Gewissensknechtung usw., Ausfluss der göttlichen Offenbarung. Der verstandesklare Gentz vermochte ihm auf diese Höhe der Auffassung nicht zu folgen; dennoch teilte er mit Müller den Hass gegen die Revolution. Mit Furcht und Schrecken sahen beide die Personifikation

[1]) B. G. u. M. 118.

einer neuen Welt- und Staatenordnung, Bonaparte, von Sieg zu Sieg eilen. Während Gentz ihm die Bewunderung nicht versagen konnte, war er für den Mystiker Müller das Prinzip des Bösen, der Antichrist, der Satan. Jubelnd sahen sie ihn fallen. Er war ihnen nicht nur verhasst als fremder Usurpator, sondern auch als Zerstörer alter, geheiligter Ordnungen. Nun war die Zeit zur Verwirklichung ihrer politischen Ideale da. Ad. Müller beharrte trotz des Widerwillens, den das französische Volk gegen die Bourbonen äusserte, auf seinem heiligen Legitimitätsprinzip. Gentz lieh seine gewandte Feder der Metternichschen Restaurationspolitik, in deren Dienst auch Friedrich Schlegel trat. Die romantischen Politiker bekämpften jede freie Regung des Volkes. Die Pressfreiheit war ihnen eine Hauptquelle alles Übels. „Es soll zur Verhütung des Missbrauches der Presse binnen Jahren nichts gedruckt werden", war für Gentz ein Satz, der als Regel mit äusserst wenig Ausnahmen gelten sollte.[1]) Adam Müller spricht von dem „göttlichen Recht der Throne" und dem lächerlichen Recht der Völker, eine Art von Willen zu haben.[2]) Gegen die Turnerei, als eine Eiterbeule, wird heftig polemisiert, eine Reform der Disziplin an den Universitäten als höchst notwendig erkannt.[3]) Im Gerichtsverfahren wünscht Müller die Folter zurück.[4]) Alle Fortschritte der Zivilisation und Humanität wollte man vertauschen gegen die Institutionen des Mittelalters, gegen eine Weltherrschaft des Papstes. Der Briefwechsel zwischen Gentz und Müller entrollt uns ein klares und interessantes Bild der romantischen Reaktionspolitik mit all ihren unheilvollen Konsequenzen.

Gentz und Müller waren Rahels Freunde, mit beiden hat sie korrespondiert. Der erstere insbesondere stand ihr nahe. Er war zeitlebens ihr gehätschelter Liebling,

[1]) B. G. u. M. 301. [2]) B. G. u. M. 193.
[3]) B. G. u. M. 269. [4]) B. G. u. M. 293.

obschon er ihr manche Enttäuschung bereitete. Aber wenn sich Rahel auch in dieser oder jener Beziehung mit ihnen verwandt fühlte, in der Politik war sie ihre entschiedene Gegnerin. Mit lebhaftem Geiste verfolgte auch sie die Zeitereignisse; allein sie beurteilte sie nicht, wie die beiden Berufspolitiker, von hohen, einseitigen Gesichtspunkten aus, sondern völlig subjektiv, aus dem Drange eines mitleidenden und mitringenden Herzens. Dies sehen wir aus der meist impulsiven Art ihrer Äusserungen, und sie bestätigt es selbst, wenn sie sagt: „Ich habe keine Resultate vorher in Auge und Geist und bin immer bereit, unschuldig aufzufassen.“ [1])

So geht sie vorurteilslos an die politischen Probleme heran und bildet ihr Urteil, wie Verstand und Gefühl es ihr diktieren. Die Basis ihrer Anschauungsweise ist die Menschenliebe, die Humanität, und darum konnte sie mit den reaktionären Romantikern nicht übereinstimmen. Für sie waren die Menschen nicht um einer in Staat oder Kirche verkörperten Idee willen da, sondern umgekehrt, diese Institutionen sollen um der Menschen willen geschaffen werden: „Jede Staatsverfassung ist nichts anders, als eine Regel zum Wohlsein aller in einem gegebenen Fall.“ [2]) Und dieses Wohlsein aller sah sie nicht in einer starren Organisation von oben herab, sondern in der Erstarkung der unteren Volksschichten durch Hebung ihres materiellen Wohlstandes, durch Freiheit und Gleichheit. Deshalb sprach sie mit Bewunderung von einem Grossindustriellen, der ungeheure Fabriken schuf und durch seine Tätigkeit zeigte, welche schöpferische Kraft der einzelne hat, wenn er nicht durch obrigkeitliche Schranken gehemmt wird. Mit Bitterkeit beklagte sie es, dass Schlegel und Müller und andere „neumodische Wiegler“ nicht an

[1]) B. V. u. R. III, 211. [2]) B. V. u. R. III, 224.

solchen Dingen Anteil nahmen. Den untersten Klassen des Volkes sollten nach ihrer Ansicht die edelsten Kräfte geweiht sein, damit die Nation von unten herauf gesunden könnte. Ein schönes, für jene Zeit der politischen Unfreiheit prophetisches Wort schrieb Rahel bei dieser Gelegenheit: „Les peuples existent malgré les gouvernements (Mirabeau). Ja, malgré erblüht, was einzelne tun, wenn man sie nur nicht stört durch Verbote! Gott! Wenn dereinst befördert würde! Für alle Völker gäbe die schwere, dunkle, geduldige Erde Fülle her; sie brauchten nicht zu kriegen, nicht zu lügen und die Proklamationen zur Rechtfertigung.“[1]) Rahel hat mit diesem Ausspruch dem individualistischen Prinzip der Zeit gehuldigt, hat freies Spiel der Kräfte gefordert. Sie konnte nicht voraussehen, was wir heute wissen, dass zu weitgehende individuelle Freiheit die neue Tyrannei des ökonomisch Stärkern bringt. Immerhin war ihr Ziel ein edles, die Forderung der persönlichen Freiheit für jene Zeit des schweren Druckes von oben herab eine berechtigte und notwendige.

Neben der Freiheit wünschte Rahel die Gleicheit, und auch hierin befand sie sich im Widerspruch mit der späteren Romantik. Gentz erklärte die Idee des Adels für eine echte, feste, von der Idee einer Gesellschaft unzertrennliche.[2]) Fouqué unternahm einen misslungenen Versuch, den damals vielfach angegriffenen Stand in einer kleinen Schrift zu verteidigen, die das Gespräch zweier Edelleute über den Adel enthielt.[3]) Über diese Schrift Fouqués machte Rahel sich lustig, wie sie überhaupt ein Vorrecht der Geburt nicht anerkennen wollte. Zwar verkehrte sie viel in vornehmen Kreisen: Prinz Louis war ihr Freund, Graf von Finkenstein ihr Geliebter, Alexander von der Marwitz, der Marquis de Custine u. a. standen mit ihr in vertrautem

[1]) B. V. u. R. IV, 183. [2]) B. G. u. M. 130.
[3]) B. V. u. R. I, 187.

Verkehr. Sie schätzte an ihnen die Bildung und die feinen Umgangsformen. Allein ihr hochstrebender Sinn konnte es nicht ertragen, dass sie zu einer niedrigeren Kaste gehören sollte. „Adlige liebe ich oft, den Adel nie. Solange es einen Adligen gibt, muss man auch geadelt werden.“[1] Doch nicht aus Ehrgeiz allein war sie Gegnerin der Privilegierten; das edlere und tiefere Motiv war das Gerechtigkeitsgefühl, war die Humanität. Sie sah in der Unterscheidung von Adligen und Bürgerlichen nur eine moderne Form der früheren Klasseneinteilung in Sklaven und Freie. „Sonst gab es Sklaven und Freie, noch jetzt sehe ich Adel und Bürger so an.“[2] Sie selbst fühlte sich mit den Bürgern und Bauern solidarisch, und freudig begrüsste sie die Nachricht, dass General Tettenborn es nicht verschmäht hatte, Bremer Bürger zu werden.[3] Um so mehr erbitterte sie jedes Hervortreten adliger Überhebung, wie z. B. die Tatsache, dass der Adel in Celle während der Befreiungskriege einen Ball gab, zu dem kein Bürgerlicher Zutritt hatte. Diese Verachtung des Volkes, das doch die grosse Taf der Befreiung möglich gemacht hatte, diese Verkennung des Zeitgeistes, erfüllte sie mit einer Empörung, die sich in ungelenken Versen Luft machte:

Die Adligen in Celle
Geben hardiment Bälle
Im alten Stolz und Pracht,
Wohin sie keinen Bürger lassen.
Ihr Wenigen, gebt acht!
Die Vielen werden euch fassen.[4])

Rahel war also nicht, wie die Romantik in ihrem späteren Entwicklungsstadium, Feindin der Revolution, sie befürwortet im Gegenteil ihre idealen Forderungen: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit.

---

[1]) B. V. u. R. II, 10. [2]) B. V. u. R. III, 312.
[3]) B. V. u. R. III, 303. [4]) B. V. u. R. III, 250.

Ebensowenig war sie aus einseitigem Patriotismus Feindin der Franzosen. In den Jahren 1800 und 1801 hielt sich Rahel längere Zeit in Paris auf. Das Leben in der Metropole des Geistes und des Geschmackes entsprach ihren Neigungen so sehr, dass sie stets mit Liebe von Frankreich sprach und sich durch kein politisches Ereignis ihre Sympathie trüben liess. Zur Zeit der Erniedrigung Preussens, nach dem Tilsiter Frieden, rühmte sie die aus Berlin abziehenden Franzosen als würdige Sieger, die auch den Gegner zu ehren und zu schätzen wissen.[1]) Während der Befreiungskriege war sie eine Freundin der Mässigung. Sie wollte die feindliche Nation geschont wissen und lobte den General Wittgenstein, weil er in seinen Proklamationen den Feind ehrte.[2]) Immer wieder ermahnte sie den im Felde stehenden Varnhagen, seinen Einfluss im Sinne der Milde und Gerechtigkeit geltend zu machen. Als Pflegerin der Verwundeten in Prag machte sie keinen Unterschied zwischen Freund und Feind. Sie hegte sogar den Plan einer Vereinigung sämtlicher europäischer Frauen. Diese sollten sich gegenseitig Neutralität versprechen, d. h. sich geloben, Verwundete nie als Feinde zu behandeln. Mit Verachtung und Spott redete sie von den deutschtümelnden Franzosenhassern.[3]) Als Goethe von dem österreichischen General Colloredo barsch zurechtgewiesen wurde, weil er den französischen Orden der Ehrenlegion friedlich neben dem russischen trug, nahm Rahel heftig die Partei des Gescholtenen.

Die gleiche vorurteilslose Gesinnung zeigt sie Napoleon gegenüber. Sie verehrte in ihm das grosse Individuum. „Eines Helden Herz zu lieben ist eine Lust“,[4]) schrieb sie zur Zeit der Erniedrigung Preussens und meinte damit den fremden Unterdrücker. Diese weitgehende Feindesliebe in jener Epoche

[1]) B. V. u. R. I, 167.
[2]) B. V. u. R. III, 14.
[3]) B. R. II, 139
[4]) B. V. u. R. I, 264.

des nationalen Aufschwungs und der damit verbundenen nationalen Engherzigkeit, dieser an die Klassiker gemahnende Kosmopolitismus Rahels ist begründet in ihrer Humanität und ganz gewiss auch in ihrer jüdischen Abstammung. Sie selbst sagte von sich, dass sie kein Vaterland, kein geliebtes, kein Dogma besteche.[1]) Den nach den Befreiungskriegen mit ihrer Nationalität prahlenden Deutschen rief sie das prophetische Wort zu: „Es wird eine Zeit kommen, wo Nationalstolz ebenso angesehen wird, wie Eigenliebe und andere Eitelkeit, und Krieg wie Schlägerei.“[2]) Rahel scheint sich hierin gänzlich von den Romantikern zu entfernen und gleich ihrem grossen Vorbild Goethe dem Weltbürgertum zu huldigen. Allein auch in der Politik finden wir die ihrem Charakter eigentümliche Doppelspurigkeit. Wie sie Individualismus und Altruismus in sich vereinigen konnte, so auch kosmopolitische und patriotische Gesinnung.

Wenn wir Rahels politische Anschauungsweise rückblickend prüfen und sie mit den Tendenzen der Romantik vergleichen, so ist das Ergebnis ein vorwiegend negatives. Die Romantik ist reaktionär und nationalistisch, Rahel fortschrittlich und kosmopolitisch. Dennoch zeigen sich deutliche Berührungspunkte. Auch die Romantiker sind von liberalen Prinzipien ausgegangen, und Rahel wurde, wie sie, durch den Krieg zu patriotischen Gefühlen und Taten gedrängt. Rahel leitet aber auch hier über in eine neue Literaturströmung. Was in ihr gärte und brauste an Zeitideen: Liberalismus, Patriotismus, kosmopolitische Toleranz, alles das tritt schärfer und klarer hervor bei den jungen Schriftstellern, die der alternden Rahel zu Füssen sassen, den Jungdeutschen.

Rahel hat den Romantikern gegenüber Recht behalten. Da sie die Zeit verstand und mit ihr Schritt hielt, brauchte

---

[1]) B. V. u. R. I, 264. [2]) B. R. II, 599.

sie am Abend ihres Lebens nicht in einsamem Grauen vor der drängenden Gegenwart zu erzittern, wie der alte Gentz. Um sie her keimte und sprosste es in ewigem Frühling, und wie in der Jugend freute sie sich aller Keime neuen Werdens. Nicht mehr in jugendlich blindem Enthusiasmus jubelte sie den vorausstrebenden Zeitgenossen zu, sondern in ruhigem Vertrauen auf die Entwicklungsfähigkeit der Menschheit. „Sehen Sie nicht nur die Unordnung," ruft sie Gentz zu, „sondern — eben „nach den vierzig Jahren Arbeit" — was die in der Zeit sich folgenden Menschen nun jetzt zu wollen haben. Denken Sie nicht an das, was Menschen ewig wollen sollten, sondern fassen Sie ins Auge, was Weltwirrwar, alte Sünden, längst Verfehltes nun erlaubt, und wohin eben dies drängt."[1]) Gentz hatte nicht mehr Elastizität des Geistes genug, um, Rahels Anregung folgend, einen neuen Kurs einzuschlagen. Mit der Zeit grollend und sie fürchtend, ist er dahingegangen, während Rahel bis zu ihrem Tode im Sinne seiner Jünglingsideale wirkte und hineinragte in die neue Zeit als die Repräsentantin einer vergangenen Keimepoche, der Jugendtage der Romantik.

Religion.

Rahel lebte in einer Zeit der Gärung, die sich auch auf religiösem Gebiete geltend machte. Aufklärung und Mystizismus bekämpften sich um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Für die Kunst war die Aufklärung ein karger Boden. Deshalb flüchteten sich die Klassiker in die Phantasiewelt des Griechentums, und die jungen Romantiker folgten ihnen zuerst dorthin. Bald aber genügte ihnen die klare Schönheit der Antike nicht mehr. Ihr modernes Empfinden suchte eine gesteigertere, raffiniertere

[1]) B. R. III, 483.

Gefühlswelt. In ihren künstlerischen Bestrebungen vollzog sich daher eine Wendung. An die Stelle des kantischen Objektivismus setzten sie Fichtes Subjektivismus, auf den sie eine neue Kunst aufbauen wollten. Diese neue Kunst bedurfte einer neuen Religion als inspirierender Kraft. Die alte erschien ihnen in jeder Form abgestanden, schal, leer. Die Basis des neuen Glaubens konnte für die Jünger Fichtes nichts anderes sein, als das Ich. Es galt, eine neue Religion des Subjektivismus zu schaffen. Diesem Bedürfnis kam Schleiermacher entgegen in seinem Erstlingswerk „Reden über die Religion, an die Gebildeten unter ihren Verächtern" vom Jahre 1799. Das Postulat einer neuen Religion motivierte Friedrich Schlegel folgendermassen: „Religion ist eines von den Dingen, welche unser Zeitalter bis auf den Begriff verloren hat, und die erst von neuem entdeckt werden müssen, ehe man einsehen kann, wie sie auch in alter Zeit, in anderen Gestalten schon da war."[1])

Er nannte sein Zeitalter „ein gebrechliches, in dem alle Religion gänzlich erloschen ist bis auf wenige Funken, die vielleicht hier und da noch schlummern unter dem Aschenhaufen der Mode, der kameralistischen Politik und der diesen nachgebildeten Aufklärung und Erziehung".[2]) Deshalb wandte sich Schleiermacher an diejenigen, die sich von den alten, überlebten Formen der Religion losgemacht hatten, an die Gebildeten. Für sie sollte sein Buch ein „Incitament" sein, wie Friedrich Schlegel es bezeichnet.[3]) Ihnen wollte er etwas Neues, Besseres, Heiligeres bieten. Selbstverständlich kann es sich hier nicht um eine vollständige Darstellung der Schleiermacherschen Reden handeln. Es sollen nur diejenigen Punkte herausgegriffen werden, von denen sich eine Verwandtschaft mit Rahels Äusserungen

[1]) M. F. Schl. II, 308. [2]) M. F. Schl. II, 312.
[3]) M. F. Schl. II, 313.

konstatieren lässt. Diese Punkte sind die revolutionäre Tendenz des Buches, also die Polemik gegen das Bisherige, und die subjektivistische Grundlage der neuen Lehre.

In seiner Polemik wendet sich Schleiermacher gegen die Aufklärung und gegen jede Verunreinigung der Religion, wie sie aus der Verquickung mit Wissenschaft, Moral und Politik hervorgegangen ist. Denn nach ihm hat die Religion mit alledem gar nichts zu tun; sie ist etwas ganz anderes, das Schleiermacher in den verschiedensten Wendungen zu definieren sich bestrebt. Alle seine Definitionen sind der Ausdruck des Subjektivismus. Die Religion ist eine Modifikation des Ich, die Hingebung des Ich an das All, die Auflösung der Seele in ein unmittelbares Gefühl des Unendlichen und Ewigen. Jede positive Religion ist nur die Erstarrung eines einst lebendigen Gefühls, und es sind deshalb unendlich viele Formen der Religion erforderlich.[1]) Schon im Jahre 1797 hatte sich auch Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz über Lessing gegen eine herrschende objektive Religion ausgesprochen. Er sagt: „Ich weiss nicht, ob man Lessing von dem Vorurteil einer objektiven und herrschenden Religion ganz freisprechen darf, und ob er den grossen Satz seiner Philosophie des Christianismus, dass für jede Bildungsstufe der ganzen Menschheit eine eigene Religion gehöre, auch auf Individuen angewandt und ausgedehnt und die Notwendigkeit unendlich vieler Religionen eingesehen hat.“[2]) Eine ähnliche Individualisierung der Religion fordert auch Schleiermacher. Jedes Individuum hat seine eigene Religion, sieht seine eigenen Wunder, bildet sich seine Asketik selbst.[3]) Wenn Schleiermacher trotzdem an einer einheitlichen Kirche festhalten will, so ist diese, wie er sie charakterisiert, ein unbestimmtes, schwankendes, unrealisierbares Ding. Sie soll so mannigfaltig

[1]) R. ü. R. 359. [2]) M. F. Schl. II, 113. [3]) R. ü. R. 155.

sein, dass jedes individuelle Gefühl darin Nahrung findet. Ebenso subjektiv ist Schleiermachers Gottesbegriff. Er ist Gefühlspantheist, und wenn sich ihm und anderen der Name Gottes auf die Lippen drängt, wenn die Vorstellung eines persönlichen Gottes im menschlichen Gehirn sich bildet, so ist ihm dieser Gott eine Schöpfung des Ich, ein psychologisches Postulat.[1])

Das Verhältnis Schleiermachers zum Christentum ist ein doppeltes. Er preist es als die positive Religion, die seinen religiösen Idealen am besten entspricht. Allein es liegt in seiner Definition der Religion und deren Konsequenzen, in seinem ganzen religiösen Individualismus, dass es keine allein richtige, ewige und unveränderliche Form des Glaubens geben kann. Daher betrachtet er Christus nicht als den einzig möglichen Mittler, hält neben oder nach dem Christentum noch andere jüngere, schönere Gestalten der Religion für möglich, ja er prophezeit solche Neubildungen als nahe bevorstehend.[2])

Die „Reden über Religion" gehören der Jugendphase der Romantik an, ebenso die im folgenden Jahre erschienenen „Monologen", das hohe Lied des Individualismus. Wie die Romantiker von diesen individualistischen Anschauungen allmählich übergingen zum Gegenteil, Schleiermacher zum historischen Christentum, Friedrich Schlegel zur Einheit der katholischen Kirche, ist für die Darstellung von Rahels religiösen Beziehungen zur Romantik von keiner Bedeutung. Rahel berührt sich hier, wie auf ethisch-sozialem und auf politischem Gebiete, nur mit der Epoche des romantischen Individualismus.

Wenn Schleiermacher und Schlegel mit den religiösen Zuständen ihrer Zeit unzufrieden sind und dagegen kämpfen, so hören wir auch von Rahel revolutionäre Tendenzen.

---

[1]) R. ü. R. 199. [2]) R. ü. R. 199.

Auch sie erhofft und ersehnt eine neue Religion, und zwar datieren ihre polemischen Äusserungen vom Jahre 1804 an. Kurz vorher hatte sich in Berlin der Kreis der Romantiker gebildet. Rahel verkehrte mit den Brüdern Schlegel und besuchte die Vorlesungen Aug. Wilhelms. Die neuen Ideen zirkulierten in den geistreichen Salons und brachten in die gebildeten Kreise eine Fülle anregender Gedanken, die wie ein Sauerteig wirkten. Es ist nicht möglich, aus den Briefen Rahels eine direkte Beeinflussung nachzuweisen. Es lässt sich nur konstatieren, dass wir nach dem Entstehen der romantischen Schule, in ihren Briefen zerstreut, romantische Gedankenelemente finden. So ist ihr „die jetzige Gestalt der Religion nur ein beinahe zufälliger Moment in der Entwicklung des Gemüts und hält zu lange an".[1] Eine neue Religion ist ihr „verkündet stark in der Seele".[2] Das Objekt ihrer Polemik aber ist nicht das Schleiermachers. Sie bekämpft nicht die Aufklärung und nicht die Verunreinigung der Religion durch Theologie und Moral. Sie greift das Christentum selbst an, indem sie die Prinzipien Schleiermachers zum Ausgangspunkte nimmt. „Die ganze Lehre ist in einem Seelenzustande entstanden und erfunden, der nicht dauern kann."[3] So wendet sie die Spitze des Subjektivismus gegen die christliche Religion, vor der Schleiermacher als Christ ehrfurchtsvoll Halt gemacht hatte. Nicht nur gibt sie zu, dass neben dem Christentum andere Formen der Religion möglich seien, sie sieht es jetzt schon in Ermattung begriffen und ersehnt ungeduldig sein Ende.[4]

Später finden wir keine solchen antichristlichen Ausfälle mehr. Sie trat selber zum Christentum über. Dieser Akt war zwar in erster Linie die Voraussetzung ihrer Verheiratung mit

---

[1]) B. R. I, 457. [2]) B. R. I, 504. [3]) B. R. I, 262.
[4]) R. B. I, 263.

Varnhagen, hatte also einen äusseren, praktischen Grund. Allein auch innerlich kam Rahel der christlichen Religion allmählich näher. Die Jugendjahre mit ihrem Sturm und Drang, mit ihrer Erwartung plötzlicher, naher Umgestaltungen gingen vorüber, und es trat an ihre Stelle die Einsicht, dass alles Gegenwärtige und Zukünftige die Frucht einer langsamen Entwicklung ist. Unter den bestehenden Formen der Religion aber musste ihr das Christentum mit seiner tiefen Innerlichkeit und seinem ethischen Kern am nächsten stehen. Gegen das Ende ihres Lebens wandte sie sich wieder dem Judentum zu, das sie in ihrer Jugend gehasst, weil es ihre Sonderstellung in der Gesellschaft verschuldet hatte.

Durch alle diese Wandlungen hindurch blieb Rahel der Schleiermacherschen These treu, dass die Religion über dem Dogma stehe. Sie hat nie einer positiven Lehre gehuldigt, auch im Alter nicht, als sie sich mehr und mehr religiösen Gedanken und Gefühlen hingab. Ein Ausspruch vom Jahre 1826 zeigt deutlich, dass sie die Religion schlechthin jeder positiven Religion überordnete: „Der Unterschied von Religion und positiver Religion besteht darin, dass die letztere ihr Prinzip in einer bestimmten Geschichte hat und sich auf diese bezieht, und dass die erstere ihr Prinzip und ihre Beziehung aus aller Geschichte und allem, was für Menschen vom Geschehenen zur Erkenntnis kommt, findet.“ [1])

Die Wurzel dieses dogmenlosen Glaubens kann auch im Deismus des 18. Jahrhunderts gesucht werden und ist erklärlich, auch wenn wir Rahel vom Zusammenhang mit der Romantik losreissen. Allein ein spezifisch romantischer Rest bleibt zurück in der subjektiven Färbung von Rahels Religiosität, und da fällt wieder die Verwandtschaft zwischen Rahel und Schleiermacher in die Augen. Was dieser an

[1]) B. R. III, 288.

die Stelle der von ihm niedergerissenen sogenannten Religion setzen wollte, das ist ein subjektives Gefühl des Unendlichen. Eine Äusserung dieses Gefühls ist in seinen Augen nicht mehr Religion und wird, wenn es auf Allgemeingültigkeit Anspruch erhebt, zum Dogma. Deshalb ist das Gemüt und nur das Gemüt die reine Quelle alles religiösen Lebens. Nur der Abergläubige und der Heuchler halten sich streng an ein Gegebenes.[1])

Ganz in derselben Weise denkt und fühlt Rahel. Auch sie will sich ihre Religion selbst schaffen und weist jede äussere Quelle der Gotteserkenntnis zurück. Es seien als Belege ihrer ausgesprochen individualistischen Religiosität einige charakteristische Briefstellen zitiert: „So kann ich auch nichts lernen, auch keine Religion .... können Sie also Marien einen positiven Glauben über positive Ereignisse zu ihrer ewigen Ruhe beibringen, so tun Sie es. Wird es ihr aber, ohne jene Systeme wie Sie durchgegangen zu sein, nützen, wie es Ihnen jetzt nützt? Das sagen sie mir; und kann ein Mensch dem anderen — ohne Offenbarung — ein Religionsgefühl, Meinung und Ansicht beibringen? Ist das nicht der letzte intime Akt zwischen der Kreatur und dem, was ich nicht nennen mag? In jedem Fall bin ich der Meinung, dass sie die Bibel lese. Wonach ich auch stehe, ich Waldmensch. Nur um Gottes willen! Lassen Sie sie das Grosse, Göttliche, Unendliche selbst finden. Wie frevel- und sündhaft, den Menschen nicht alle Fragen, nicht solche Entdeckungen selbst machen zu lassen!“[2]) (1811 an Fouqué.) An ihren Bruder Robert schreibt sie fünf Jahre später: „Lavater und Saint-Martin und andere solche grossartige Seelen kommen wie aus einem religiösen Meere mit ihren Gedanken hervor, ohne zu ihren Beweisen ein Stück Religion vor sich zu nehmen und daraus eine strenge

[1]) R. ü. R. 107. [2]) B. R. I, 584.

Mosaik von strengen Folgerungen und Axiomen einer bestimmten Religion zu machen, wodurch mir dann diese bestimmte bewiesen sein soll. Mein Urteil nimmt das nicht an, mein Geist sträubt sich, meine Seele empört sich gegen solche Zumutungen.“[1]) In diesen Äusserungen ist die romantische Tendenz einer Subjektivierung der Religion unverkennbar.

Auch in der Auffassung des Gottesbegriffs zeigt sich eine Ähnlichkeit zwischen Rahel und Schleiermacher. Dieser erklärt den persönlichen Gott für ein psychologisches Postulat, was aus folgender Stelle hervorgeht, mit welcher er sich gegen den Vorwurf des Atheismus und des materialistischen Pantheismus verteidigt: „Wer nun die wenigen Worte beherzigt, die über den Pantheismus gesagt sind, der wird mir doch keinen materialistischen Pantheismus zutrauen und wird auch wohl bei einigem guten Willen finden, wie jemand auf der einen Seite es als fast unabänderliche Notwendigkeit für die höchste Stufe der Frömmigkeit erkennen kann, sich die Vorstellung eines persönlichen Gottes anzueignen, nämlich überall, wo es darauf ankommt, sich selbst oder anderen die unmittelbaren religiösen Erregungen zu dolmetschen, oder wo das Herz in unmittelbarem Gespräch mit dem höchsten Wesen begriffen ist, und wie derselbe doch auf der anderen Seite die wesentlichen Unvollkommenheiten in einer Vorstellung von einer Persönlichkeit des höchsten Wesens anerkennen, ja das Bedenkliche daran, wenn sie nicht auf das vorsichtigste gereinigt wird, andeuten kann. Auf diese Reinigung sind denn auch die tiefsinnigsten unter den Kirchenlehrern immer bedacht gewesen, und wenn man diese das Menschliche und Beschränkte in der Form der Persönlichkeit hinweg zu tilgen bestimmte Äusserungen

[1]) B. R. II, 557.

zusammenstellte, so würde sich zeigen, dass man alles zusammengenommen, ebensowohl sagen könnte, sie sprächen Gott die Persönlichkeit ab, als sie legten sie ihm bei.“[1])

Das lebendigste Beispiel zu dieser Auseinandersetzung ist Rahel selbst. Sie spricht oft in ganz alttestamentlicher Weise von Gott, während sie zugleich bemüht ist, ihre Verpersönlichung Gottes zu entschuldigen oder ihren Gottesbegriff von allen sinnlichen, menschlich beschränkten Zutaten zu reinigen. Dies drückt sie besonders deutlich in folgendem aus: „Ich hasse jedes Bild, jedes willkürlich und kleinlich bestimmte, das wir uns von dem in kein Bild zu Fassenden machen wollen, selbst die allgemeine Vorstellung einer Persönlichkeit des Urseins ist mir beschränkt und willkürlich — aber ich kann nicht anders, ich bin doch immer wieder darauf zurückgewiesen, und ich kann es mir nicht nehmen lassen, das Weltall und die ganze geistige Schöpfung erscheinen mir doch nur als Glieder, zu denen es ein Haupt geben muss! Ohne persönlichen Gott kommt mir alles wie verstümmelt, wie dessen beraubt vor, das dem übrigen erst Leben, Schönheit und Bedeutung gibt.“[2]) An anderer Stelle heisst es: „Wenn wir uns nun erst Gott nach allen unseren Kräften vorstellen, so ist es doch nur nach kleinem Muster und Konzeption. Drum sind alle redlichen Vorstellungen gleich; und auch eine persönliche nicht unerlässlich; eine Person wie Gott, das Bewusstsein des Alls, welches wir nicht sind, kann doch nicht statthaben.“[3]) Auch in diesem Punkte ist nicht Schleiermacher allein mit Rahel geistesverwandt. Ähnlich empfanden Rousseau und Goethe. Hervorzuheben ist nur, dass während diese mit der Empfindung des höchsten Wesens, mit einem Glaubensbekenntnis, wie Fausts „Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut“, sich begnügen,

[1]) R. ü. R. 198. [2]) V. D. VIII, 732. [3]) V. D. VIII, 733.

Schleiermacher und Rahel mit dem Problem ringen, dieses Gefühl analysieren, die Gottesvorstellung psychologisch zu erklären suchen, und diese Gefühlsanalyse ist ein Charakteristikum der Romantik.

Rahels Übereinstimmung mit dem Verfasser der „Reden" lässt sich nicht nur aus einzelnen Briefstellen konstruieren. Sie selbst bekennt sich zu ihm in den Notizen, die sie bei der Lektüre der dritten Auflage des Werkes im Jahre 1821 machte.[1]) Einverstanden mit Schleiermacher ist sie in den Hauptpunkten. Sie findet sich selbst und ihre eigene innere Erfahrung wieder, wenn sie die feine, psychologische Betrachtung über die Vorstellung eines persönlichen Gottes liest. Sie erkennt sich selbst und ihr religiöses Fühlen in Schleiermachers Ausführungen, das Wesen der Religion und den wahren Glauben betreffend. Freudig und begeistert stimmt sie ihm zu, wenn er sagt, das religiöse Leben bestehe darin, dass der Mensch sich hingebe dem Universum und sich erregen lasse von ihm. Schleiermacher spricht ihr aus der Seele, indem er verlangt, dass der wahre Glaube ein Produkt eigener Offenbarung sei, und alles Nachdenken und Nachfühlen als unwürdigen Dienst verwirft. Rahel steht also auf dem gleichen Boden, wie die revolutionäre Romantik. Den Kern der neuen Lehre akzeptiert sie freudig, wenn sie ihr auch selbständig gegenübersteht, d. h. nur das billigt, was in ihrer Brust einen Wiederhall findet. Anderes weist sie ohne Scheu zurück, so vor allem die scharfe Trennung von Wissen und Religion. Sie kann dem Gefühl nicht alles preisgeben. Wenn auch, wie sie zugibt, die Religion sich nicht in die Wissenschaft mischen soll, so doch umgekehrt die Wissenschaft in die Religion. Hier zeigt sich das rationalistische Element in Rahels Natur:

[1]) B. R. III, 38.

Auch das Denken ist ihr eine Quelle religiöser Erkenntnis. — Sehr zufrieden ist Rahel mit der zweiten Schrift Schleiermachers, die ebenso oder noch mehr als die Reden das Gepräge des Individualismus trägt, mit den Monologen. Die Freundin Schleiermachers, Henriette Herz, schickte ihr das Büchlein, dessen „Eingebung und hohe Stimmung" Rahel sehr zusagt.

Die Geistesverwandtschaft zwischen Rahel und dem jugendlichen Schleiermacher wird ferner angedeutet in dem Aufsatze „Über Rahels Religiosität", den Varnhagen in seinen Denkwürdigkeiten aufbewahrt hat mit der unbestimmten Autorenangabe „Von einem ihrer älteren Freunde".[1]) Dieser spricht von dem lebhaften Anteil, den Fromme der verschiedensten Bekenntnisse und Richtungen an dem religiösen Gehalt des Buches Rahel genommen haben und zitiert die anerkennenden Worte eines angesehenen Geistlichen, in dem viele Schleiermacher vermuteten. Der Verfasser des Aufsatzes kommentiert dieses Gerücht mit den Worten: „Schwerlich hat Schleiermacher in seiner letzteren Zeit und über das Buch sich so geäussert. In seinen früheren Zeiten wäre ihm das Wort wohl beizumessen."[2]) Aus diesem Urteil ist wiederum die anfängliche Übereinstimmung zwischen Rahel und Schleiermacher ersichtlich, aber auch die spätere Entfremdung. Diese wird uns aber noch viel deutlicher und eindringlicher gemeldet durch Rahel selbst. Nicht so befriedigt wie von den beiden Erstlingsschriften Schleiermachers war Rahel von der „Weihnachtsfeier" vom Jahre 1806. Rahel blieb also auf dem Punkte stehen, von welchem Schleiermacher ausgegangen war, während sich dieser in der „Weihnachtsfeier" dem positiven Christentum näherte. Rahel empfand dies als ein Herabsteigen von

[1]) V. D. VIII. [2]) V. D. VIII, 714.

einsamer Höhe. Vorher war er ihr die „hohe, scharfe Seele“ gewesen, die „still und einsam, also einfach war“. Nun hatte er sich „von fremdem Wollen berühren lassen“. Er wollte, nach ihrer Ansicht, etwas leisten, das nicht ursprünglich sein war. Der grosse Beifall, der Verkehr mit der geselligen Welt, hatte das Unbehagen in seinem tiefsten, grossen Innern übertönt. Auf diese Weise erklärte sich Rahel die Wandlung des Mannes, mit dem sie sich einst innerlich verwandt gefühlt hatte, der, wie sie, den Subjektivismus vertreten und nun allmählich einlenkte in eine, wie es ihr schien, profanere Weltanschauung. Sie schloss ihre Klage um den verlorenen Gesinnungsgenossen mit den Worten: „So war er vor Halle gewiss einer der ersten, reinsten Geister; von Halle kam er angebrochen zurück und sank und sank bis zur Schmalzischen Schrift herab. Von blossem falschen Lob und Loben und vom Tumult, anstatt der keuschen, ehrwürdigen Seeleneinsamkeit. Ich kannt' ihn wohl, liebt' ihn sehr, habe ihn immer gekannt nnd sinken sehen. Er ist aber gross, und wäre er jung und gesund genug, ich könnte ihm das alles sagen, und wäre es wahr, mit Erfolg.“[1]) Dies schreibt Rahel im Jahre 1816. Vom Jahre 1820 findet sich noch eine kurze Notiz, in der sie Schleiermacher als Prediger kritisiert. Sie findet seine Predigt „mager, nüchtern, gezwungen, auf Bibeltexte à la fortune du pot gemacht“.[2]) Also auch hier derselbe Vorwurf! Sie vermisst den aus dem Innern strömenden Quell und sieht an dessen Stelle das Äussere, Gegebene gesetzt.

So entfernen sich die geistigen Jugendgenossen von ihr. Schleiermacher wird ein gläubiger Christ, Friedrich Schlegel ein Katholik. Des individualistischen Strebens müde, suchen sie Ruhe im historisch Gegebenen und in der Einheit, in der sie ihre

---

[1]) B. R. II, 379. [2]) B. R. III, 2.

Persönlichkeit aufgehen lassen. Rahel kann dies nicht. Sie ist zu sehr Person, um einem fremden System, einem System, das nicht aus ihrer Seele stammt, zu huldigen. Sie sucht und sinnt und strebt selbständig und unabhängig bis an ihr Ende. Deshalb ist ihr die Wendung, die viele ihrer Freunde machen, unsympathisch, und sie polemisiert in ihren Briefen eifrig gegen „den neuen Katholizismus". Sie sieht die Ursache dieser Erscheinung in der Trägheit. So schreibt sie von Brentano im Jahre 1829: „Clemens ruht sich wieder zu sehr beim Katholizismus aus; vorwärts, armer Clemens, je eher je lieber!"[1]) Ihr Subjektivismus sträubt sich gegen die Annahme fremder Glaubensformeln, ihre starke Individualität will nicht untertauchen in eine ihre Person verschlingende Einheit. Von ihrem subjektivistischen Standpunkte aus verurteilt sie die Anhänger der neuen Richtung als geistlose Nachsprecher. Deutlich ersichtlich ist dies aus folgender Stelle vom Jahre 1810: „Der neue Katholizismus geht ihm im Kopf herum und Kunst und Bilder und Musik, wie man davon spricht, und wie sie nur von denen aufgenommen werden, die von selbst nie darauf gekommen wären, die diese grossen Musengestalten nie im Weltwirrwar herausgefunden hätten." Und weiter führt sie aus, wie dies Assimilieren fremder Gedanken ein Zeichen innerer Leere und Anhäufung eines Scheinreichtums sei.[2]) Noch lauter klingt ihr Groll durch in einem Briefe vom Jahre 1817: „Wirklich, die, die sich vorsätzlich verstocken, sollten gar nicht glimpflich behandelt werden. Und Deutschland hat jetzt eine ganze Klasse solcher, wovon Schlegel die brütende Klucke war! Jeder, der nur einmal seine Überzeugung in sich zum Schweigen bringt oder einmal einem anderen nur nachspricht und sie gar nicht zu Worte kommen lässt, ist unrein, geistlos, zu

[1]) B. V. R. VI, 391. [2]) B. R. I, 458.

allem Schlechten fähig; denn die Möglichkeit und der Anfang ist da! In mir sind solche von je ewig verurteilt."[1]) Es wäre leicht, diese Belege einer antikatholischen Gesinnung zu vermehren. Allein es ist unnötig, da sie alle das gleiche beweisen, nämlich Rahels Festhalten an den Idealen ihrer Jugend auch auf religiösem Gebiet.

Dennoch zeigt sich eine Berührung zwischen Rahel und der späteren Romantik, ein gewisser Hang zum Mystischen nämlich, der wohl von ihrem Subjektivismus abzuleiten ist. Denn gerade dadurch, dass sie nach religiösen Erkenntnissen nur im tiefsten Innern des Gemütes forschen will, nach eigenen Offenbarungen strebt, muss sie zu mystischen Stimmungen gelangen. So schreibt sie im Jahre 1817 an den Marquis de Custine: „Innere Erleuchtungen, Wunder, alles ist möglich; mir sind sie nicht fremd, ich erwarte sie immer und glaube sie ehrlichen Menschen."[2]) Im vorhergehenden Jahr erzählte sie dem nämlichen Freund: „Dieses Gärtchen und vier bis fünf Sonnenblicke, die ich, seit ich hier bin, teils auf den Wald fallen sah und teils auf die Türme, die ich aus meinen Vorderfenstern sehe, kann ich schwören, ist alle Sinneserfrischung, die ich hier genoss; diese Blicke knüpfen mich an mein voriges Leben, und dieses bringt mir noch eine sinnliche Ahndung von Zukunft hervor und auch wie ein Hell- und Dunkelschein, schnell durch die Seele ziehend. Dieser Umstand erinnert mich an die Geistesaufschlüsse, die Jakob Böhme beim Anblick eines blanken, zinnernen Tellers gehabt haben soll, welches mich schon vor fünf oder sechs Jahren, wo ich es zuerst hörte, nicht wunderte, weil ich von jeher ähnliches in mir erfahren hatte."[3]) Wie die Romantiker, greift also Rahel auf Jakob Böhme zurück, in dem sie nach seiner Weise

[1]) B. V. u. R. V, 303. [2]) B. R. II, 441. [3]) B. R. II, 427.

durch die Natur geistige Offenbarungen zu erhalten glaubt. — Rahels Sinn für Mystik zeigt sich ferner in ihrer Vorliebe für mystische Lektüre. Neben Saint-Martin war ihr der von der Romantik zu neuem Leben erweckte Angelus Silesius die liebste Quelle der Erbauung. Beide stehen auf mystisch-pantheistischem Boden. Ihr Gatte gab im Jahre 1822 unter ihrer Mitwirkung eine Sammlung von Sprüchen des Angelus heraus. Die liebevolle Beschäftigung mit dem katholischen Mystiker schien eine Brücke zu bilden, geeignet, Rahel hinüberzuführen zum Katholizismus. Dies hoffte und glaubte wenigstens Adam Müller, dem Varnhagen ein Exemplar der Sprüche zugesandt hatte. Im Jahre 1820 schrieb daher Müller an Rahel: „Die Vorrede habe ich gelesen und die Auswahl der Reime werde ich studieren um Ihrer beider willen. Denn es ist kein kleines, einen Geist wie Varnhagen auf diesem Wege zu finden. Wiesels[1]) Entsetzen und meine Freude darüber waren gleich gross. Dass die Sprüche des Angelus gewissermassen aus einer Region kämen, die über allen sogenannten Konfessionen erhaben wäre, wie die Vorrede anzudeuten scheint, kann ich natürlich nicht zugeben. Der Gedanke aller Gedanken, die Menschwerdung Gottes, in seiner ganzen Breite, Höhe und Tiefe, fast insoweit es Menschen überhaupt möglich ist, von Angelus durchgeführt, gehört nur einer bestimmten Konfession an. Es wird Varnhagen bei allem seinem Verstande nicht gelingen, den Angelus als einen von der Kirche unabhängigen Theosophen zu konstruieren, noch auch die Philosophie dieses Dichters mit irgend einem protestantischen System von Vernunftwerdung Gottes in Übereinstimmung zu bringen. — Doch das ist nun die geringste Sorge: Wie könnten solche Augen, wie Ihre vier, dem Sonnenlicht entgehen?“[2])

[1]) Wiesel war der durch seinen Skeptizismus und Atheismus bekannte frühere Gatte Pauline Wiesels. [2]) G. v. B. II, 149.

Wir sehen aus diesen Worten, dass Müller hoffte, Rahel und Varnhagen würden den Weg finden, den er und Angelus gegangen, den Weg zum Katholizismus; allein wir sehen auch die unüberbrückbare Kluft, die zwischen ihm und den beiden lag. Für Rahel und Varnhagen war Angelus der über alle Konfessionen erhabene religiöse Seher, der seine Offenbarungen in tiefsinnigen Sprüchen zu äussern versucht hat, für Müller war er der Vertreter einer positiven Lehre, des Katholizismus. Auch war Rahel trotz ihres Hanges zur Mystik zu rationalistisch veranlagt, um der Romantik in die dunkeln Abgründe des Gefühls zu folgen. Wie in ihrem Charakter und in ihren politischen Ansichten, finden wir in Rahels Religiosität einen Dualismus. Neben dem starken Gefühl für das Übersinnliche lebte in ihr ein scharfer, Vernunftwahrheiten fordernder Verstand. Dies zeigt sich äusserlich darin, dass neben Lavater, Saint-Martin und Angelus Silesius auch der Hauptvertreter der Aufklärung, Lessing, ferner strengwissenschaftliche Denker, wie Fichte und Spinoza, ihre Freunde und Lehrer waren, denen sie treu blieb, als die Romantiker sich ganz der Mystik in die Arme warfen. Sie selbst legt beredtes Zeugnis ab, dass sie nicht nur das Gefühl, sondern auch das Denken als Quelle religiöser Erkenntnis betrachtet, indem sie die einseitige Lavatersche Auffassung vom Gebet zurückweist. Auch Denken, Ergründen, Forschen ist in ihren Augen Gebet; denn auch dadurch kommt man Gott näher.[1]) Dieses rationalistische Element bewahrte Rahel vor dem geistigen Niedergang der Romantik.

Besonders zahlreich sind die Zeugnisse von Rahels dogmenlosem religiösem Subjektivismus aufbewahrt in dem Buche, das ihr Gatte im Jahre 1834 als Andenken an

[1]) B. R. II, 439 f.

die Verstorbene der Öffentlichkeit übergab, in dem Buche „Rahel“. Gerade sein religiöser Gehalt machte auf die Leser am meisten Eindruck. Wilhelm Neumann berichtet in seiner Rezension der eigenartigen, literarischen Erscheinung, dass sie fast wie ein Erbauungsbuch wirke.[1]) Dies verdankte das Buch den Ausbrüchen eines religiösen Gefühls, das, losgelöst von jeder konfessionellen Fessel, frei, stark und mächtig dahinströmte und fromme Gemüter unwiderstehlich mit fortriss. Aber auch der Freidenker fand darin, was er suchte, die Opposition gegen jeden äusseren Zwang in den intimsten Angelegenheiten der Seele. Die Jungdeutschen sahen hier den Ausdruck ihres eigenen religiösen Liberalismus. Prölss in seinem „Jungen Deutschland“ weist darauf hin, dass sie durch Rahels Vermächtnis bestärkt wurden in ihrer Polemik gegen die Kirche.[2]) Hier trat ihnen die Gestalt des jugendlichen Schleiermacher entgegen, der so vielen die Bahn zur Freiheit gewiesen, und den nun die Orthodoxen als den Ihrigen beanspruchten. Dadurch angeregt, befehdete Gutzkow die orthodoxe Geistlichkeit mit seiner Vorrede zu den „Vertrauten Briefen über die Lucinde“. In dieser Schrift, wie in dem Aufsatz über Schleiermacher, den er nach dessen Tode publizierte, hielt Gutzkow seinen frommen Feinden das Bild des unabhängigen Denkers Schleiermacher, der freie Liebe und freie Religion gepredigt hatte, vor Augen. Auch sein Uriel Acosta atmet den Geist der religiösen Freiheit, die sich nicht dem äusseren Zwange beugen will, und wenn Charlotte Stieglitz bei der Lektüre des Buches Rahel über die vielen ungelösten Fragen, über den Mangel an einer positiven Wahrheit klagt, so sehen wir hinter Rahels Subjektivismus die Skepsis lauern, die in der „Wally“ ihren Ausdruck

[1]) Wilhelm Neumanns Schriften. Leipzig 1835. I, 428.
[2]) P. J. D. S. 553.

fand.[1]) In Rahels Briefen finden wir die Fäden, welche die Frühromantik mit dem jungen Deutschland verknüpfen. Auch auf religiösem Gebiete bot die einstige Anhängerin des Schleiermacher-Schlegelschen Kreises der neuen revolutionären Richtung reiche Anregung.

Literatur.

Rahel hat den intimsten Anteil genommen an allen künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit, ohne selbst produktiv mitzuwirken. Sie durfte von sich das stolze Wort sagen: „Mir geht's komisch. Sonst werden die Autoren besucht; ich bin ein elender Leser, und die Schreibenden suchen mich auf.“[2]) Die Schriftsteller schätzten an ihr die Geistesfunken des Genies, die, wie Gentz sich ausdrückt, „weit grössere Räume erleuchten, als bogenlange Dissertationen“.[3]) Ihre Aussprüche sind meist Eingebungen des Augenblicks und basieren nicht auf ernsten Kunststudien. Rahel ist in der Kritik die geistvolle Dilettantin mit all ihren Vorzügen und Fehlern. Deshalb vermissen wir bei ihr eine einheitliche Kunstanschauung. Ihr Geist erfasst überall das ihm Zusagende. Was in ihrem Innern einen

---

[1]) Diese Ansicht von einer Einwirkung Rahels auf die Entstehung von Gutzkows „Wally“ finden wir bestätigt in Houbens Gutzkow-Funden. Dort heisst es: „Die Entstehungsgeschichte dieses Werkes ist bei der hier behandelten Frage aus mehreren Gründen von Wichtigkeit. Der Konflikt des Romans und seine Lösung sind die Reaktion einer Zeitströmung, die in einer Jüdin, Rahel Varnhagen, ihren Höhepunkt erreichte. Menzel vermutete sogar bei Besprechung der Varnhagenschen Publikationen über Rahel, dass die Idee zu dem „verrufenen“ Roman „Wally“ aus Rahels Briefen geschöpft sei. Mitgearbeitet hatte sie gewissermassen daran; Gutzkow hatte nämlich manche private Äusserung Rahels, z. B. das Christentum eine Anekdote zu nennen, darin aufgenommen, was Varnhagen empörte.“ (Gutzkow-Funde von Dr. Heinrich Hubert Houben. Berlin 1901. S. 181.)

[2]) B. V. u. R. II, 47. [3]) G. v. B. VII, 251.

Wiederhall findet, preist sie, sei es nun von dieser oder jener Schule. Rahel ist auch hier durchaus Subjektivistin.

Einen festen Punkt jedoch, ein künstlerisches Ideal besass sie, Goethe, und darin berührt sie sich mit der Jugendepoche der Romantik, deren Mittelpunkt, Friedrich Schlegel, eine Zeitlang in Goethe die Morgenröte einer neuen Dichtkunst sah. Für sie ist Goethe der Dichter, der Offenbarer alles menschlichen Denkens und Fühlens. Sie, wie die Romantik, interessiert sich vor allem für den Wilhelm Meister. Friedrich Schlegel schreibt 1798 einen Aufsatz „Über Goethes Meister" und erklärt in seinen kritischen Fragmenten: „Wer Goethes Meister gehörig charakterisierte, der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie."[1] Im Athenäum nennt er die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister die grössten Tendenzen des Zeitalters. Tieck empfängt von Goethes Roman die Inspiration zu seinem Sternbald. Kurz, die ganze Frühromantik sieht in diesem Kunstwerk den Anfang einer neuen Epoche der modernen Literatur. Auch bei Rahel steht der Meister im Mittelpunkt des Interesses. Sie findet in den Personen des Romans die Genossen ihrer eigenen Leiden und Freuden. Sie bewundert die tiefe Welt- und Menschenkenntnis des Dichters, die sie sich in naiv anschaulicher Weise erklärt. Sie sagt darüber: „Friedrich aber, im letzten Teile, den hat er sprechen hören, das erfindet auch er nicht. Wie er denn überhaupt oft gehorcht haben muss, und das Vertrauen aller Arten von Menschen muss zu besitzen gewusst haben. Neben seinem einzigen Sehen."[2] Einer daniedergebeugten Freundin rät sie an, den Meister zu lesen, wie man die Bibel im Unglück liest.[3] Sie findet in ihm einen Spiegel des Lebens. „Mit einem Zauberschlage hat Goethe durch dies Buch die ganze Prosa unseres

[1]) M. F. Schl. II, 201. [2]) B. R. I, 168. [3]) B. R. I, 293.

infamen, kleinen Lebens festgehalten, und uns noch anständig genug vorgehalten.“ [1])

Rahel lässt den Roman, das sehen wir aus allen ihren Urteilen, direkt auf ihr menschliches Empfinden wirken. Von ganz anderen Gesichtspunkten aus geht der Wilhelm Meister-Kultus der Romantik. Als Friedrich Schlegel die Antike studierte und dort Schönheit und vollendete Kunst fand, kam er zu einem für die Modernen höchst ungünstigen Resultat. Goethe allein schien ihm den Alten vergleichbar durch seine Objektivität. Schlegel schritt von der „Objektivitätswut“ weiter zur Fichteschen Wissenschaftslehre, fand aber Mittel und Wege, seine zwei entgegengesetzten Ideale, Fichte und Goethe, zu verbinden. Les extrêmes se touchent. Extremste Objektivität und extremster Subjektivismus führen zum gleichen Ziel, zur künstlerischen Freiheit. Goethe von seinem objektiven, Tieck von seinem subjektiven Standpunkt aus stehen über dem Stoff. Deshalb ist der Meister auch später noch das grosse Kunstwerk für Friedrich Schlegel, passt auch später noch in den Rahmen seiner Theorie; denn Goethe „scheint auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln“.[2]) Friedrich Schlegel findet in Wilhelm Meister das Kennzeichen echter Poesie, die künstlerische Ironie. Dies ist die romantische Betrachtungsweise des Meister. Während Schlegel nach künstlerischen Motiven urteilt, ist Rahels enthusiastisches Lob von rein menschlich psychologischem Interesse diktiert. Abgesehen von dieser Differenz bleibt zwischen Rahel und der Romantik ein Gemeinsames: die Vorliebe für den grossen Bildungsroman.

Auch in der Iphigenie treffen sich ihre Sympathien. Walzel führt im 13. Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft „Goethe und die Romantik“ aus, wie dieses von vielen mehr angestaunte als empfundene und verstandene

---

[1]) B. R. I, 383. [2]) M. F. Schl. II, 171.

Kunstwerk im Kreise der Schlegel durch Caroline Böhmer eine geistvolle Interpretin fand.[1]) Rahel gehört nicht zu denen, die der Iphigenie kalt gegenüberstanden. Sie ist zwar viel später in dieses Drama eingedrungen, als Caroline.[2]) Erst im Jahre 1796 schreibt sie an Veit: „Iphigenie lasen wir gestern, Tasso vorher; wie die Iphigenie ist! Nun goutiere ich sie erst recht.“[3]) Beim Gedanken an eine Aufführung des Stückes in Berlin gehen ihr „Schwertstreiche durchs Herz“; denn weder Schauspieler noch Publikum scheinen ihr der Dichtung würdig zu sein.[4]) Näher noch als die Iphigenie steht ihr der Tasso. Unzählig sind die Stellen, in denen sie ihn zitiert, und wenn Goethes Werke in eine Rangordnung gebracht werden sollten, würde nach ihrer Ansicht Tasso obenan stehen.[5])

Rahel ist vielleicht die unbedingteste Goetheverehrerin gewesen. Nie kritisiert sie ihres grossen Meisters Schöpfungen. Sie nimmt sie hin als hohe Gabe, und wenn sie sie nicht gleich versteht, so ist der Fehler nicht an der Dichtung, sondern an ihr. Dann muss sie eben in den Sinn einzudringen versuchen, bis er ihr erschlossen wird.[6]) Varnhagen nennt einmal Rahel die Priesterin Goethes,[7]) und mit Recht. Allen, die dem Verehrten lau oder skeptisch gegenüberstehen, sucht sie die Augen zu öffnen für das, was ihres Lebens Schönstes und Höchstes ist. Daher mag es kommen, dass man sie auch als die erste bezeichnet hat, welche Goethe bekannte und würdigte. In der Einleitung zum Buche „Rahel“ beansprucht Varnhagen für sie in Bezug auf die Goethe-Verehrung die Priorität vor den Brüdern Schlegel, indem er sagt: „Die Liebe und Verehrung für Goethe war durch Rahel im Kreise ihrer Freunde

[1]) Daselbst S. XI. [2]) Nach Walzel ist es schon 1784 Carolines höchster Stolz, die Iphigenie im Manuskript zu besitzen.
[3]) B. R. I, 164. [4]) B. R. I, 257. [5]) B. R. I, 247.
[6]) B. R. I, 460. [7]) B. V. u. R. IV, 281.

längst zu einer Art von Kultus gediehen, nach allen Seiten sein leuchtendes, bekräftigendes Wort eingeschlagen, sein Name zur höchsten Beglaubigung geweiht, ehe die beiden Schlegel und ihre Anhänger, schon berührt und ergriffen von jenem Kultus, diese Richtung in der Literatur festzustellen unternahmen."[1]) Varnhagen behauptet also, die Brüder Schlegel seien durch den Goethe-Kultus des Rahelschen Kreises beeinflusst worden, Rahel sei somit der Ausgangspunkt der Goethe-Verehrung der Romantik. So äusserlich ist nun Friedrich Schlegels Bevorzugung des grossen Dichters nicht zu fassen. Diese wurzelt doch wohl vor allem, wie schon oben dargetan wurde, in den Resultaten seines Studiums der Griechen, deren Objektivität Goethe von allen modernen Dichtern am nächsten kommt. Den äusseren Anstoss zu dieser Erkenntnis aber haben die Brüder Schlegel nicht Rahel, sondern Caroline Böhmer zu danken, auf deren Einfluss Walzel auch in dem Artikel Rahel der Allgemeinen Deutschen Biographie hinweist. Er sagt dort: „Lange, ehe in Berlin der Name Goethe gefeiert wurde, sprach ihn Caroline Böhmer in Göttingen mit weihevoller Bedeutung aus; von ihr lernten die Schlegel Goethe verstehen, in ihrem Kreise zitierte man zum ersten Male den viel missverstandenen, vielgeschmähten „Faust", so wie wir ihn heute zitieren."[2]) Endlich ist durch kein Zeugnis verbürgt, dass Rahel wirklich der Ausgangspunkt des Goethe-Kultus in Berlin war. Walzel vermutet, dass Rahel erst durch K. Ph. Moritz den Anstoss zu ihrer Goethe-Bewunderung erhalten habe. Immerhin gibt er zu, dass sie als eine der ersten von dem Genius Goethes ergriffen wurde. Dies wird bestätigt durch einen Brief Brinkmanns an Rahel vom Jahre 1795, in welchem

---

[1]) B. R. I, 22. [2]) A. D. B. 39, 785; vgl. jetzt auch Euphorion VIII, 427 ff.

dieser von der „alten, glühenden Sehnsucht“ seiner Freundin, von Goethe gekannt zu sein, redet.[1])

Wenn auch Rahel nicht als die erste Verehrerin Goethes gelten darf, so ist sie doch neben Bettina die treueste. Sie macht den Goethe-Kult nicht nur so lange mit, als er zu den Theorien ihrer romantischen Freunde passt. Goethe ist ihr mehr als die Erfüllung eines Kunstprinzips, er ist der mit ihrem Denken und Fühlen innig verwachsene Freund. Deshalb bleibt sie ihm treu durch alle Wandlungen des Zeitgeschmacks hindurch, und wenn die Schlegel, die später über Goethe hinausgekommen zu sein glaubten, in anmassender Missbilligung über ihn urteilen, dann kann Rahel böse werden und in harte Worte über die Angreifer ausbrechen, wie z. B.: „Friedrich Schlegel schimpft auf Goethe. Dafür bleibt er wo er ist, und wird dumm.“[2]) Aus dem gleichen Grunde fordert August Wilhelm ihren Zorn heraus. Im Jahre 1829, während eines Aufenthaltes in Bonn, besuchte Varnhagen den alten, wunderlichen Gelehrten, der in seiner masslosen Eitelkeit Goethe herabzusetzen sich bemühte. Varnhagen zankte sich deshalb heftig mit ihm herum. Rahel, welcher er brieflich die ganze Szene eingehend schilderte, dabei seinen Überzeugungsmut ins hellste Licht rückend, schrieb ihm darauf: „Ich sage Dir, dass ich diesen Morgen Deinen Brief mit der herrlichen Schlegel-Szene erhielt. Ich zwar hätte es anders gemacht. „Hören Sie, bei Ihnen kann ich länger nicht bleiben. Sie sind nicht der Vernünftige, der ich dachte. In nichts. Und zeigen mir zu sehr, dass Sie von der ganzen Natur nichts wissen, noch sehen: eben dadurch, dass Sie gar nichts von Goethen sehen. Leben Sie wohl!““[3])

Es gehört nicht in den Rahmen dieser Darstellung, Rahels Verhältnis zu Goethe erschöpfend zu behandeln.

---

[1]) Ungedruckt. [2]) B. R. II, 260. [3]) B. V. u. R. VI, 379.

Was die geistvolle Frau an tiefsinnigen Gedanken, an feinen Aperçus über die Werke ihres geliebten Dichters geäussert, wäre allein einer auffrischenden Bearbeitung wert. Hier muss es genügen, darauf hinzuweisen, dass Rahel mit der Romantik die Goethe-Verehrung teilte, dass sie mit daran arbeitete, das Verständnis für den damals oft verkannten Dichter zu fördern und ihm seine hohe und höchste Stellung in der deutschen Literatur zu sichern.

Die Romantik hat neben Goethe Shakespeare auf den Schild erhoben. Sie erst hat dem deutschen Publikum den grossen Briten in seiner wahren Gestalt geschenkt; sie hat ihn in der Theorie gepriesen und durch die Praxis nachgeahmt. Rahels Stimme tönt laut mit in dem Chore der Shakespeare-Verehrer. Sie weiss das Geschenk der Romantik zu schätzen, und ihre Zitate aus Hamlet, Macbeth usw. zeigen, dass sie sich tief hineingelesen hat in Shakespeares Werke. Gerne drängen sich seine gedankenschweren Worte in ihre Feder, und oft muss eine Shakespearesche Gestalt ihren Stimmungen den Ausdruck leihen. Sie selbst nennt sich „eine Verwandte und élève von Shakespeare“.[1])

In einem dritten grossen Namen vereinigen sich Rahel und die Romantik, in Fichte. Dieser ist die Wurzel des Persönlichkeitskultus, den auch Rahel mitmachte. Sie war mit seinen Schriften wohl bekannt und also direkt von ihm inspiriert. Fichtes Wort von den innigen Beziehungen zwischen dem Charakter des Menschen und seiner Philosophie trifft bei ihr zu; denn ihr temperamentvolles Naturell war für Fichtes Ichlehre, für seinen hochstrebenden Idealismus ein geeigneter Boden. Rahel hat sich viel mit Philosophie beschäftigt; das abstrakte Denken sagte ihr zu. Sie kannte Spinoza, Schelling, Hegel. Aber Fichte war ihr Leibphilosoph,

[1]) B. V. u. R. I, 112.

auf den sie sich in ihren eigenen Gedankenoperationen stets besann und berief, den sie anderen Denkern kritisch prüfend zur Seite oder gegenüber stellte.[1]) Sie nannte ihn ihren „lieben Herrn und Meister", und von ergreifender Beredsamkeit ist die Klage, die sie bei seinem Tode erhebt: „Lass uns doch zuerst von unserem verehrten Lehrer und Freund sprechen, dem ich Ehre und Leben in die Hand gegeben haben würde, ohne noch hinzusehen; dem ich das tausendmal in die Augen hineindachte, und nie sagte, welches ich jetzt grimmig bereue, weil einem Menschen von anderen edlen, denkend, nichts Höheres werden kann, und wozu ich Elende nie den Mut hatte! Lass uns von Fichte sprechen! — Deutschland hat sein eines Auge zugetan; wie ein Einäugiger zittere ich nun erst für das andere! . . . Nun kann ja Unverstand, Lüge, Irrtum, auf dem ganzen Grund und Boden der Erde umherwuchern und wie üppiges, ungesteuertes Unkraut ihr alle Kräfte nehmen und sich aneignen: keiner rottet es mehr aus; pflanzt, befördert, macht ihm Platz, säet ihn aus, den reinen nährenden Weizen, der Geschlecht zu Geschlecht verbessernd zu geleiten vermag! Fichte kann umfallen und faulen! Das ist nicht Zauber? Krank wie ich war, fand ich es vorgestern unvermutet in der hiesigen Zeitung „aus Berliner Blättern". Ich weiss nicht, ich war beschämter als erschrocken. So gedemütigt! Fast beschämt, dass ich leben geblieben bin: und dann wieder eine wahre Furcht vor dem Tod empfindend. Wenn Fichte sterben muss! Dann ist niemand sicher. Mich dünkt immer, Leben schützt vor dem Tode: wer lebte mehr als der? Tot ist er aber nicht. Gewiss nicht! Wenn ich Dir die Torheiten sagen sollte, die ich mir schon gewiss gedacht! Ich rief ihn an, ihm zu! O, und was dachte ich noch alles . . . Fichte konnte

[1]) B. R. III, 267, 275, 313.

also nicht erleben, dass sich die Länder vom Krieg erholten, Zäune wieder aufgebaut würden, dem Bauer geholfen, den Gesetzen nachgeholfen, dass die Schulen sich wieder herstellten und füllten; dass gewitzigte Staatsleute ihnen von den Fürsten Schutz verschafften; dass Gesetze erfunden und ausgefeilt würden; dass die Denker frei, ohne den Augenblick zu schaden, sie Volk und Regenten zur Geistesprüfung vorlegen dürften; dies selbst ein Glück, zu aller Zukunft Glück! Der Mann, der dies, und also Deutsches, was allein so genannt werden dürfte, nur einzig und allein beabsichtigte, missverstanden von den meisten Mitlebenden! Also auch er soll nicht aufgehen sehen, was er aus den dunkeln Schluchten, im Schweisse seines Angesichts, in dem ganzen Aufwand seiner Seelenkraft, hervortrieb?“[1]) Diese Stelle wurde ganz zitiert, weil daraus hervorgeht, wie richtig Rahel Fichte namentlich in zwei Punkten aufgefasst hat. Sie erkannte und empfand das kräftige Leben, die unbeugsame Energie, welche in Fichtes Persönlichkeit und in seiner Philosophie pulsierte, und wies dann in gerechter Würdigung hin auf den grossen erziehlichen Einfluss, den der Verfasser der „Reden an die deutsche Nation“ auf die Entwicklung Deutschlands ausgeübt hat. Sie selbst war durchdrungen von seinem Geiste. Er hatte „ihr bestes Herz herausgekehrt, befruchtet“,[2]) und ihre Briefe sind trotz des Schmerzes, dem sie oft Ausdruck verleihen, getragen von der Kraft und Energie, von dem vertrauenden Optimismus ihres verehrten Meisters.

Unter den weniger bedeutenden Lehrern der Romantik ist Heinse als Liebling Rahels zu nennen. Es ist sein Sensualismus, der sie mit Entzücken erfüllt. Heinse stimmt sich nicht erst „katholisch, katalogisch, chronologisch, papstmittelaltrig-geschichtlich“, wenn er ein Gemälde

[1]) B. V. u. R. III, 297. [2]) B. R. I, 311.

beschreiben will. Er braucht nur „seine richtigen fünf Sinne". Die Rubenssche Landschaft „atmet er ein, er riecht sie". Darum findet Rahel seine Gemäldebeschreibungen so voll sinnlicher Lebendigkeit, so ganz anders als diejenigen Friedrich Schlegels, der nach ihrer Ansicht weit hinter seinem glänzenden Modell zurückgeblieben ist.[1])

Rahel teilte mit der Romantik nicht bloss Sympathien, auch in kühler Ablehnung und Antipathie geht sie oft einig mit ihr. Da ist vor allem Schiller zu nennen. Schmidt-Weissenfels vermutet, dass ihre teilweise Abneigung gegen Schiller von Friedrich Schlegel genährt worden sei.[2]) Rahel selbst motiviert ihr Verhältnis zu dem von der Romantik misskannten Dichter durch ihre Liebe zu Goethe, wenn sie sagt: „Ich vergötterte Schiller, weil er eine lehrsame Seele war. Ich liebte ihn ganz, war voller Freude, ihn so liebenswert und würdig zu finden. Aber da kommt Goethe mit seiner Macht, seinen Zeilen, seiner Vollendung und Vorstellung, Denken, Reife, Vollendung und Gewalt des Ausdrucks, kampfgekämpfter Weisheit, beschauender, überschauender Melancholie, weiser ausgerungener Heiterkeit, mit seiner vue d'oiseau, mit seinem Sternenblick, mit der Götterbrust, an der man nicht allein ruht, sondern Ruhe findet, und allen anderen Dichtern fehlt etwas: — Grosses."[3]) Also Goethe mit seinem Reichtum und seiner Universalität hat den in ihren Augen ärmeren Schiller verdrängt und verdunkelt. Das ist aber wohl nicht der einzige Grund zu Rahels Verhalten. Ihre Kälte gegen Schiller ist mehr als blosse Bevorzugung Goethes. Sie hat ja auch für andere, Geringere, warme Worte der Anerkennung, für Schiller selten oder nie. Sie spricht überhaupt wenig von ihm, und wenn sie es tut, so tadelt sie meist, oder sie äussert sich über ihn mit

[1]) B. V. u. R. I. 179. [2]) Sch.-W. 70. [3]) B. V. u. R. VI. 169.

einer wenig schmeichelhaften Rührung und Pietät in der Weise, wie nach Julian Schmidt Tieck von Schiller spricht, nämlich immer mit Anwendung eines epitheton ornans, wie „unser Schiller“, „der edle Schiller“. Für seine Schwächen hatte Rahel ein scharfes Auge; seine Grösse sieht sie nicht. Die Theater-Enthusiastin hat kein Lob übrig für die herrlichen Dramen, die Schiller Jahr um Jahr der deutschen Bühne schenkt. Sie weiss an den Meisterwerken nur zu mäkeln. Sie spottet über Thekla, die „auf Maximen schreitend, zum nichts hintrabt, wankt und stolpert,[1]) die ohne Knochen, Muskeln und Mark, ganz ohne menschliche Anatomie sich bewegt, wo gar keine menschlichen Glieder sind“.[2]) Ein andermal muss die „gute und auch beliebte Jungfer Orléans“ herhalten, die in ihren Augen an Werners „Luther“ nicht heranreicht.[3]) Wenn auch einzelne Urteile Rahels ihre Berechtigung haben, so scheint doch die gänzliche Ignorierung von Schillers grossen Eigenschaften tendenziös zu sein, und hier ist Rahel gewiss von der schillerfeindlichen romantischen Strömung beeinflusst.

Zu den Produkten der Romantik selbst steht Rahel nicht in so intimem Verhältnis, wie zu den Schöpfungen eines Shakespeare oder Goethe. Den Romantikern gegenüber ist sie nicht bloss die dankbar Empfangende und Geniessende, sondern die prüfende Beurteilerin, und da sie die Werke der neuen Dichterschule nicht mit dem Massstab der romantischen Theorie, sondern an ihrem subjektiven Empfinden oder an dem grossen Vorbild Goethe misst, so fällt ihre Wertung bald höher, bald niedriger aus. Unter den romantischen Dichtern ist keiner, der ihre unbedingte Billigung findet. Am meisten innere Verwandtschaft mit ihr hat wohl Novalis. Schon die spekulativ-religiöse

[1]) B. R. I, 296. [2]) B. R. II, 67. [3]) B. R. I, 292.

Richtung des jungen Denkers und Dichters musste sie anziehen, und es reizt sie, seine oft schwerverständlichen Aphorismen auszulegen. Es ist ja dies ihr eigenes Genre literarischer Betätigung, Gedankenblitze hinzuschleudern, deren flüchtigen Schein zur leuchtenden Flamme anzufachen sie anderen überlässt. Deshalb interessieren sie Novalis fragmentarische Äusserungen so, dass sie im Jahre 1824 eine ganze Reihe seiner Aphorismen in meist zustimmendem Sinn kommentiert.[1]) Auch sonst zitiert sie Novalis gern und spricht seinen Namen nur mit Liebe und Verehrung aus. Seinen gegen Goethe gerichteten Ofterdingen aber kann sie ihm nicht hingehen lassen. Klar und scharf hebt sie hervor, dass die „Poesie der Poesie", welche Goethes Poesie des realen Lebens im Meister übertrumpfen möchte, ein Irrtum ist. Sie sagt: „In Ofterdingen und ähnlichen Unternehmungen herrscht das Bemühen zu zeigen, was Poesie ist: und daher werden diese Anfertigungen gerade unpoetisch. Poesie ist in der Natur, das will sagen da, wo unser Geist ein Freies, Bedeutungsvolles wahrzunehmen vermag; also auch in der Natur der Begebenheiten und den Vorfällen des menschlichen Lebens, und folglich in den Schilderungen desselben. Diese täglich zu schauenden Weltereignisse, in einem beliebigen Raum, wie in Email, zwar klein und fein gemalt, doch fasslichst, farbeglänzend, deutlichst und klar dargestellt, in Weitblick erfasst, aus langer, vielfältiger Beurteilung ergriffen und erwählt, aus den tiefsten Betrachtungen hervorgegangen und mit ihnen geschmückt, obgleich nur damit bekleidet, in gebildetster, noch lange nachzuahmender — denn noch lange wird die Nachahmung neu bleiben — Sprache vorgetragen: das ist ganz gewiss Dichterwerk und Poesie, und mit dieser Skizze von Erörterung ist es hier schon unwiderleglich, dass

[1]) B. R. III, 141.

Wilhelm Meister etwas anderes ist, als wofür der grösste Geist, Novalis, ihn hält.“[1]) Darauf folgt eine Charakteristik Hardenbergs, der nach Rahels Meinung zu hoch über dem realen Leben steht, um es darstellen zu können, der deshalb „neue Gegenstände für die Poesie erfinden will“. Und diesen Versuch bezeichnet Rahel als Irrtum. „Irrtum! Das Wort steht hier,“ schliesst sie, „von meinem verehrten, unsäglich geliebten Hardenberg.“[2])

Tieck, mit dem sie durch ihre dramaturgischen Interessen in nahe Beziehung tritt, erntet als Dichter selten ihr Lob. Mit scharfer Kritik bedenkt sie im Jahr 1813 den „Phantasus“, bei dessen Lektüre sie „das Neue erfährt, dass man die klügsten, ja feinsten Dinge sagen und über Gebühr langweilig dabei sein kann“. Der Dialog, „dieses fortfliessende Leben mit seinen unendlichen Voraussetzungen, durch die kleinsten aber bestimmtesten Züge deutlich gemacht“, gelingt nach ihr „nur den lebhaftesten, gründlichsten leichtesten Bemerkern“, und zu diesen zählt sie Tieck nicht. Sie findet seine Reden „roh zusammengestoppelt“, ohne klare Beziehung zur Situation und zu den Handelnden. Rahel spricht Tieck überhaupt die Gabe ab, „ein Stück Leben in ein Buch zu fassen, wie Goethe“.[3]) Also auch hier das Verlangen nach realem Leben in der Poesie, kein Wort der Anerkennung für das freie Spiel der Phantasie. Ebensowenig weiss sie Tieck Dank für zwei Schriften, welche er ihren Lieblingsdichtern, Goethe und Shakespeare, als Huldigung darbringt. In beiden vermisst sie die aus der Wirklichkeit geschöpfte Gestaltungskraft; beide sind in ihren Augen der grossen Meister nicht würdig. Die Novelle „Dichterleben“ bietet ihr eine falsche Charakteristik Shakespeares, und die Schilderung des Lokalen empfindet sie als blosse äusserliche Nachahmung. Das Ganze erscheint

[1]) B. R. III, 137. [2]) B. R. III, 137. [3]) R. R. II, 81.

ihr als „Tiecks alte Krankhaftigkeit, dass er die Welt nicht frisch in sich aufnehmen kann und nur darstellen will, nur grübelt, wie Dichter und Literatoren sie wohl gesehen haben.“ [1]) Noch schroffer spricht sie sich über seine Apologie Goethes in der Novelle „Der Mondsüchtige“ aus. Hier rügt sie entschieden die romantische Kunst, die nicht auf realem Boden steht, sondern das Wirkliche durch phantastische und willkürliche Vorstellungen ersetzen möchte. Tiecks „Räsonnieren über Goethe“ ist für sie ein ohnmächtiger Versuch, uns den Herrlichen näher zu rücken. [2]) Nur einmal begegnen wir einer unbedingten Anerkennung des Dichters Tieck aus Rahels Feder. In einem Briefe an ihn selbst vom Jahre 1823 preist sie in etwas überschwenglichem Lobe seine „Reisegedichte“, [3]) deren freie Rhythmen, vielleicht durch sie angeregt, Heine in den „Nordseebildern“ nachgeahmt hat.

Über die schriftstellerischen Leistungen der Brüder Schlegel äussert sich Rahel selten. Friedrich steht ihr näher, als Aug. Wilhelm, schon durch die Tendenzen seiner Jugend, die auch die ihren sind. Haym weist darauf hin, dass Rahel dem Verfasser der Lucinde in dem kühnen Unterfangen, durch sein Buch neue ethische Ideale aufzustellen, ermutigt hat, als sein ängstlicher Bruder ihm den Druck der „törichten Rhapsodie“ widerriet. [4]) Ihre Zustimmung erwähnt Friedrich in einem Briefe an Wilhelm. „Die Levy meint, ich soll mich auf dem Titel nicht nennen, übrigens aber nichts schonen. Das lässt sich hören, besonders das letzte.“ [5]) Auch in seinen „Ideen“ zeigt sich zwischen den beiden eine nahe Geistesverwandtschaft, welche Friedrich selber zugibt. Er schreibt 1799 von Jena aus an Rahel:

[1]) B. R. III, 224. [2]) B. R. III, 567.

[3]) Briefe an Tieck, hsg. von Karl von Holtei. Breslau 1864. IV, 142.

[4]) Haym, Romant. Schule p. 495.

[5]) Friedr. Schlegels Briefe an seinen Bruder, hsg. v. O. Walzel p. 402.

„Mit der Dedikation der Ideen an Novalis das ist weder so ernstlich noch so schlimm gemeynt, dass ich mich nicht sehr freuen sollte, wenn eine verwandte Seele die ihrigen in diesen hingeworfenen Winken wieder findet.“ [1]) Auch später, wenn die Wege beider auseinandergehen, findet Rahel in Friedrichs Schriften immer noch verwandte, ihr sympathische Töne. So nennt sie seine Vorlesungen über Geschichte geistvoll, „stellenweise gut geschrieben und sehr oft äusserst schlecht“.[2]) Über seine „Philosophie des Lebens“ äussert sie „freudigstes Lob und offenen Tadel“ und ist für einzelne schöne Stellen dankbar.[3]) Ganz anders beurteilt sie den älteren Bruder, an dessen Schriften sie gar nichts zu loben weiss. Seine französische Abhandlung über die beiden Phädren bezeichnet sie in den schärfsten Ausdrücken sprachlich und inhaltlich als durchaus verfehlt.[4]) Über die Schrift „Sur le système continental“ ist sie empört, da sie darin nur oberflächliche, charakterlose Urteile findet.[5]) Diese wenigen Sätze sind alles, was uns Rahels schriftlicher Nachlass an kritischen Äusserungen über die literarische Wirksamkeit der Schlegel bietet. Wir begreifen dieses spärliche Ergebnis, wenn wir bedenken, dass die Hauptbedeutung der beiden Brüder auf ästhetischen Gebiete liegt, auf einem Gebiet also, dem Rahel wenig Interesse entgegenbrachte. Sie betrachtete ein Kunstwerk selten mit dem Auge des Künstlers, immer und in erster Linie mit dem Auge des Menschen.

Auch die Werke der jüngeren Romantik spielen in ihren Briefen eine geringe Rolle. Sympathisch ist ihr Heinrich Kleist, weil er „wahr ist und wahr sieht“.[6]) An Werners „Luther“ lobt sie enthusiastisch die Wahl des Sujets, die Ausführung nur bedingt.[7]) Brentano ist ihr

[1]) Ungedruckt. [2]) B. V. u. R. III, 54.
[3]) B. V. u. R. VI, 141. [4]) B. V. u. R. I, 277.
[5]) B. V. u. R. III, 60. [6]) B. V. u. R. II, 65. [7]) B. R. I, 292.

als Schriftsteller „zu wenig schreitend, zu wenig Herr seiner eigenen Manier".[1]) Sein „Godwi" macht ihr einen beängstigenden Eindruck. Mit der Tendenz des Buches ist sie einverstanden.[2]) Am meisten Lob hat der Spätromantiker Fouqué mit seinem „Sigurd" bei ihr geerntet. Trotz ihrem „Hass gegen jede andere als die olympische Mythologie, gegen nordische Sagen, Runen u. dgl. und die neue Hoffnung auf die alten Nebelgötter", ist sie von der Fouquéschen Bearbeitung der Nibelungensage tief ergriffen, und sie setzt auf den Dichter die schönsten Hoffnungen. Allerdings ist es nicht das spezifisch Romantische, das ihr zusagt, sondern das rein Menschliche der Dichtung, die Darstellung der Charaktere und der schweren Konflikte. Das Zauber- und Runenwesen ist ihr vielmehr im Wege, sobald es die Motive der Handelnden verschleiert, und sie will es nur gelten lassen, wenn, wie in Macbeth, uns das Tun und Lassen der Menschen auch ohnedies klar und begreiflich bleibt. Deshalb gefällt ihr nur der erste Teil der Trilogie und auch von diesem eigentlich nur das Vorspiel. Sobald die Motive dunkler und die Charaktere verschwommener und unwahrscheinlicher werden, hebt Rahels abfällige Kritik an. Ihre Beurteilung des Kunstwerks ist eine durchaus psychologische; für romantischen Stimmungszauber hat sie wenig Sinn. Dennoch ist ihr der „Sigurd" so lieb, dass sie den günstigen Eindruck nicht durch die Lektüre der Nibelungen stören will, obschon ihre Freunde die Quelle mit Recht höher werten, als die Nachdichtung.[3]) Fouqué hat später die Hoffnungen Rahels nicht erfüllt. Undine ist schon nicht mehr nach ihrem Geschmack. Statt das Märchen als solches zu geniessen, sucht sie auch hier klare Motivierung und logische Entwicklung.[4])

---

[1]) B. V. u. R. II, 216.
[2]) B. V. u. R. I, 265.
[3]) B. V. u. R. I, 29.
[4]) B. R. I, 554.

Fassen wir nun das Wichtigste aus dieser Zusammenstellung Rahelscher Äusserungen über die romantische Dichtung zusammen, so ergibt sich daraus folgendes Resultat: Mit den ethischen Tendenzen, wie sie in Godwi und in der Lucinde zu Tage treten, ist sie einverstanden, nicht so mit den ästhetischen. Das gar zu freie Spiel der Phantasie, welches ganz den Boden der Wirklichkeit verlässt, befriedigt sie nicht. Sie sucht in der Poesie nicht ein willkürliches Spiel mit dem Stoff, sondern die Darstellung der Menschennatur und ihrer Beziehung zum realen Leben, wie Goethe es in reifer Vollendung bietet. Ihr künstlerisches Credo, das in der oben erwähnten Kritik des Ofterdingen liegt, enthält diese Forderung in unzweideutiger Weise. Daher ihre Abneigung gegen alles Phantastische, gegen das „trübe, schwankende Runenspiel" eines Fouqué. So stellt sich Rahel in Widerspruch mit dem extremen künstlerischen Subjektivismus der Romantik.

Eine andere Seite ihrer Bestrebungen lernt sie, wenn auch nicht von Anfang an, verstehen. Im Jahre 1809 bekrittelt sie den Versuch Arnims und Brentanos, die Wurzel der Kunst in der Volkspoesie zu suchen. Ihr kultivierter Geschmack versteht die Freude am einfachen, oft rohen Volkslied nicht. Deshalb kann sie über das Wunderhorn an Varnhagen schreiben: „Arnim und Brentano haben in einem ganzen Bande nur zwei gute Lieder; das ist schlechtweg impertinent, da das andere olympischer Unsinn ist, und sie stolz darauf sind."[1]) Später aber öffnet sich ihr Verständnis der Volkspoesie, und sie kommt zur Einsicht, dass alle Kunst im Volkstum wurzeln müsse, um nicht in Künstelei auszuarten. Goethes Lieder klingen ihr „wie verbesserter Wachtstuben- und Handwerksburschengesang", was in ihren Augen jetzt ein Kennzeichen echter Lyrik ist.[2])

---

[1]) B. V. u. R. I, 333. [2]) B. R. III, 16 (19. Febr. 1820).

Auf dem Gebiete des Theaters treffen die Tendenzen Rahels mit denjenigen der Romantik völlig zusammen. Hier schliesst sie sich der Polemik gegen die Herabwürdigung der Bühne durch Iffland und Kotzebue an. Friedrich und Wilhelm Schlegel, Tieck und Bernhardi führten den Kampf gegen diese Fabrikanten platter, poesieloser Theaterstücke mit den Waffen der Rezension und der Satire. Rahel stimmt ganz in ihren Ton ein, und sie empfindet es als eine Schande für die Sitten der Deutschen, dass Stücke von solcher Roheit der Gesinnung aufgeführt werden.[1]) Kotzebue ist ihr das Urbild der Krassheit, Plattheit und Unwahrheit.[2]) Auch gegen Iffland führt sie eine scharfe Klinge. Zwar beschäftigt sie sich mehr mit dem Schauspieler als mit dem Dichter. Ihr ist das Theater etwas so Wichtiges und Unentbehrliches, dass eine Stadt ohne Theater ihr vorkommt „wie ein Mensch mit zugedrückten Augen, wie ein Ort ohne Luftzug, ohne Kurs".[3]) Deshalb macht sie die Schauspielkunst zum Gegenstand ihres Studiums, die Künstler und Künstlerinnen der Bühne erwecken ihr höchstes Interesse. Ihre „Theater-Urteile" sind zusammengestellt in „Lewalds Allgemeiner Theater-Revue" vom Jahre 1836 und in den Varnhagenschen „Denkwürdigkeiten" Band VIII. Hier äussert sie die gleichen Sympathien und Antipathien, wie die Romantik, vor allem die lebhafteste Opposition gegen den Schauspieler Iffland und seine Schule. Sie verurteilt ihn als „wenig begabten Pedanten, welcher nicht allein der Berliner Bühne, sondern den deutschen Bühnen überhaupt grossen Schaden zugefügt hat".[4]) Durch seine Nachahmer „verfolgt er sie auch nach seinem Tode", und so ruft sie unmutig aus: „Muss ich nicht rasend werden, auf allen Theatern Deutschlands Einen zu finden, der ganz wie er spielt, schnarrt, glupt,

[1]) B. R. II, 60. [2]) B. V. u. R. III, 82. [3]) V. D. VIII, 799.
[4]) V. D. VIII, 796.

spricht, die Hände dreht, fingeriert, einzelne Worte mitten, vor oder aus einer Phrase wie verlorene Schildwachen hinausschickt und als solchen ihnen keine Lebensmittel, d. h. keinerlei Akzent und Beziehungston mitgibt, es dem Hörer in seiner Verlegenheit überlässt, was sie damit machen wollen, und diese Verlegenheit noch für künstlerische, überlegte Absicht ausgeben will!“[1]) Durch Iffland ist in ihren Augen das Berliner Theater zu einer „Zwangsanstalt für Schauspieler und Publikum“ geworden, in welcher Pedanterie und Unnatur grossgezogen und in allen Gauen Deutschlands verbreitet werden.[2]) Ihre Lieblinge sind dagegen Künstler von echter Genialität, wie Fleck, Esslair, die Schröder, die Unzelmann usw. Mit dem Theaterkritiker Tieck verfolgt sie die gleichen Ziele. Sie möchte die deutsche Bühne reinigen von Unnatur und Gemeinheit. In leidenschaftlichen Worten fordert sie Tieck auf, durch seine dramaturgischen Blätter, deren Inhalt ihr volles Einverständnis hat, dem herrschenden Verderben zu steuern.[3]) Mit Tieck hebt sie Schillers schädlichen Einfluss auf das Bühnenspiel hervor. Nach ihrer Ansicht hat er die Schauspieler gehoben, aber nicht auf rechter Bahn. — Auf diesem Felde kämpft Rahel also Schulter an Schulter mit den Romantikern.

Auch Rahels eigene literarische Produktion, wenn man von einer solchen sprechen darf, gehört ins Gebiet der Romantik. Sie ist zwar keine Schriftstellerin im eigentlichen Sinne des Wortes. Walzel sagt mit Recht, dass sie nicht „die Gabe folgerichtiger, schriftstellerischer Gedankenentwicklung besass, sondern nur verstand, ihr Talent blitzartig erleuchtender, aber auch blitzartig im Zickzack hineilender Konversation in Briefform sich ausleben zu lassen.“[4]) Sie selber stellt sich im Gefühl

[1]) V. D. VIII, 796. [2]) V. D. VIII, 800.
[3]) Brief an L. Tieck IV, 149 bei Holtei.
[4]) Allg. Deutsche Biogr. 39, 782.

dieses Mangels neben Jean Paul. „Wir beiden," sagt sie, „er und ich, pfleg' ich zu behaupten, können nicht schreiben."[1]) Dennoch hat Rahel viel geschrieben in ihrer sprunghaften, aphoristischen Art, und einiges ist auch schon zu ihren Lebzeiten publiziert worden, in Troxlers „Schweizerischem Museum", in den „Berliner Blättern für deutsche Frauen" von Fouqué, in Börnes „Wage" und im Cottaschen „Morgenblatt". Das von Varnhagen nach ihrem Tode veröffentlichte Buch „Rahel" endlich war ein literarisches Ereignis. In allen diesen Publikationen finden wir das aphoristische, fragmentarische Genre eines Friedrich Schlegel und Novalis wieder. Wenn Chamfort den Romantikern zum Vorbilde gedient haben mag, so ist Rahel ganz sicher durch ihn beeinflusst. Sie selber beruft sich auf ihn und nennt die Sendung von Aphorismen an Fouqués Journal „Resultate à la Chamfort".[2])

Auch im Buch „Rahel" sind ausser den von Gedankenblitzen durchleuchteten Briefen eigentliche, isoliert dastehende Aphorismen enthalten, die durch ihre Paradoxie an Friedrich Schlegels Athenäumsfragmente erinnern. Als Beleg seien hier einige angeführt.

Aus dem Buche „Rahel":

Wir machen keine neuen Erfahrungen. Aber es sind immer neue Menschen, die alte Erfahrungen machen. (III, 45.)

Von Shakespeare: Er ist Leben im Leben; er kann fast nicht zur Betrachtung kommen, denn jede Betrachtung wird Leben; und doch ist er lauter Betrachtung. (III, 45.)

Aus den „Denkblättern einer Berlinerin" in Fouqués Wochenschrift „Berliner Blätter für deutche Frauen":

Es gelingt einem beinahe nie eine Sache, von der es einem nicht nachher leid tut, dass sie einem misslungen

[1]) B. R. III, 231. [2]) B. R. III, 413.

ist, und es misslingt keine, dass es einen nicht nachher freute. (p. 137.)

Immer dasselbe oder immer etwas anderes lieben, heisst beständig lieben. Nichts lieben können, ist unbeständig sein! (p. 151.)

Es ist ganz einerlei, wie man ist, sobald man nicht sein kann, wie man will. (p. 151.)

Ich finde den ganzen Unterschied in der Menschen Geister nur beim Fragen; antworten können sie alle nur auf dieselbe Weise. (p. 180.)

Ich beneide keinen Menschen mehr, als um Dinge, die niemand hat. (p. 141.)

Es sind hier aus den zahlreichen Aphorismen nur solche herausgegriffen worden, die durch ihre Paradoxie an Friedrich Schlegels gewundene Gedankengänge erinnern. Ausserdem spricht sich Rahel in den „Denkblättern" über alles aus, was Kunst, Wissenschaft und Leben betrifft, ähnlich wie die Romantiker in ihren fragmentarischen Ideen-Äusserungen.

Wie hoch Fouqué die Gabe der Freundin wertete, geht aus dem Motto hervor, mit welchem er die „Denkblätter" einführt:

Der Herausgeber an den Leser.

„Goldene Äpfel Euch biet' ich." „Und bringst sie auf silberner Schal' uns?" „Göss' ich die Schale, des wert, wär' ich Cellini, und mehr!"

Durch ihr literarisches Wirken im Salon, in der Korrespondenz und in ihren aphoristischen Aufzeichnungen ist also Rahel mit der Romantik enge verknüpft. Sie hat mit ihr gemeinsam vor allem die Goethe-Verehrung, das Interesse für ethische und soziale Probleme innerhalb der Literatur und die Neigung zu fragmentarischer Darstellung. Doch zeigen sich auch deutliche Differenzen zwischen ihr und den Romantikern, und eben diese

Differenzen sind es, welche sie den Jungdeutschen an die Seite stellen. Romantik und Jungdeutschland suchen dasselbe Problem auf zwei verschiedene Arten zu lösen, das Problem: Wie verhalten sich Kunst und Wirklichkeit zu einander? Die Romantik gibt der Kunst den Vorrang; sie soll die Wirklichkeit dominieren, diese soll sich nach jener umbilden. Die Jungdeutschen stellen die Wirklichkeit voran. Sie soll der Kunst Inhalt und Impuls geben, die Kunst soll dem realen Leben dienen. So scharf spitzt sich nun die Frage bei Rahel noch nicht zu. Allein ihre unzweideutige Forderung, dass die Poesie den Boden der Wirklichkeit nicht verlassen dürfe, ihr gänzliches Ignorieren des romantischen Phantasie-Reichtums, ihre Unfruchtbarkeit im Gebiete der Ästhetik bedeuten doch schon eine Reaktion gegen die Extreme der Romantik und gesellen sie jenen Dichtern zu, welche, eine reine Kunst verwerfend, die Literatur zum Tummelplatz ethischer, sozialer und politischer Kämpfe machten. Rahel steht auch als Kunstkritikerin in der Mitte zwischen Romantik und Jungdeutschland.

II. Rahels persönliche Beziehungen zur Romantik.

„Ich bin einmal treu gemacht: mir treu; und so auch allem. Daran können Sie nun wissen, dass, geschieht ein Loslassen, es kam immer von den anderen, ihr Katholischwerden allein macht es bei mir nicht einmal: sie müssen noch apart ausspannen.“[1])

Diese Briefstelle vom Jahre 1824 bezieht sich auf Rahels Freundschaft zu Gentz, den sie trotz seiner Abwendung von ihrer Denkart als Freund festhielt. Sie kann als charakteristisches Motto dem Kapitel vorangestellt werden, das die persönlichen Beziehungen Rahels zu den Romantikern enthalten soll. Denn keine Kluft der Meinung hat Rahel je bewogen, einen Menschen, der ihr sympathisch war, ganz aufzugeben. Darum können wir im folgenden konstatieren, dass ihre freundschaftlichen Beziehungen zu den Romantikern fortdauerten, auch als sie auf allen Gebieten, in Religion, Politik und Literatur, ihre Gegnerin geworden war. Rahel wusste in seltener Weise Person und Meinung voneinander zu trennen.

In ihrer Jugend bildete sich in Berlin die neue Dichterschule. Sie lernte die Brüder Schlegel, Schleiermacher, Gentz und Tieck kennen. Von den jüngeren Romantikern traten ihr nahe Brentano und Bettina und von den lezten Ausläufern der Richtung Varnhagens Freunde Chamisso und Fouqué.

Keiner der Romantiker übte auf Rahel einen so grossen und nachhaltigen Einfluss aus, wie Friedrich

[1]) Brief an Brinkmann, ungedruckt.

Schlegel. Zwar stand sie mit ihm in keinem vertrauten Freundschaftsverhältnis. Allein er war der Mann, der die in ihr wogenden Gedanken und Gefühle zum Ausdruck brachte, der das erlösends Wort sprach für die von äusseren Schranken eingeengten starken Geister, zu denen Rahel gehörte. Er stellte ein neues ethisches Ideal auf in seiner Lucinde, und glück- und liebedurstige Menschen, wie Rahel, jubelten ihm zu. Er war der überzeugte Anwalt der Frau, deren Menschentum er laut verkündete, zugleich für sie Menschenrechte fordernd. Auch die Jüdin in Rahel musste sich wohltuend berührt fühlen von Friedrich Schlegels Vorurteilslosigkeit. Arnim, Brentano, Bettina u. a. liessen sie den Unterschied der Geburt fühlen. Schlegel reichte einer ihrer Stammesgenossinnen die Hand fürs Leben. So war der junge Schlegel recht eigentlich der Mann, mit dem sie, was Ideen und Tendenzen betrifft, am meisten Verwandtschaft hatte. Dies reicht jedoch zu einer innigen Freundschaft nicht aus. Die Sympathie der Seelen fehlte zwischen ihnen. Vielleicht waren sie zu gleichartig. Beide drückten anderen den Stempel ihres Geistes auf, beide übernahmen kraft ihrer starken Persönlichkeit in Freundschafts- und Liebesverhältnissen die führende Rolle. So liebte Schlegel die hingebende Dorothea Veit, Rahel war die Freundin des schwankenden, innerlich haltlosen Marwitz, die Gattin des sich ganz an sie anlehnenden Varnhagen.

Im August 1797 lernte Rahel Friedrich Schlegel persönlich kennen.[1]) Kurz vorher hatte sie seine geistige Bekanntschaft gemacht durch eine seiner Rezensionen und beurteilte ihn danach als einen Kopf, „in dem Operationen geschehen“. Sie erkannte ihn gleich als eine kongeniale Natur. „Il sera comme nous“, schrieb sie an Brinkmann. Sie

[1]) B. R. I, 170.

fürchtete nur, er möchte so klug sein, dass sie ihm nichts mehr bieten könne.[1]) Diese Befürchtung zeigt, wie sehr Rahel gewöhnt war, die Gebende und nicht die Empfangende zu sein. Das Vorgefühl Rahels hat sich realisiert. Schlegel war wirklich „zu klug" für sie, d. h. er war nicht der rezeptive Mann, wie Varnhagen, Brinkmann u. a., sondern eine ähnliche Natur, wie sie selber, voller Gedanken, die zur Produktion drängten. Deshalb bedurfte er ihrer nicht. — Der erste persönliche Eindruck, den er auf Rahel machte, war ein günstiger. Sein Äusseres gefiel ihr, und da, wie sie an Brinkmann schreibt, „das Äussere eines Menschen der Text von allem ist, was sich über ihn sagen lässt",[2]) wurde sie dadurch in ihrer Sympathie für Friedrich Schlegel bestärkt. Es hat sich denn auch zwischen beiden ein freundschaftlicher Verkehr angesponnen. Aus dem Jahre 1799 sind uns mehrere kurze Briefe Friedrichs an Rahel erhalten,[3]) die sogar das Knospen eines innigen Freundschaftsverhältnisses anzudeuten scheinen. Der Ton der Briefe ist durchaus herzlich. Friedrich hat das Bedürfnis, sich mit der interessanten Frau auszusprechen, er fragt sich ernstlich, ob eine Freundschaft zwischen ihnen möglich sei. Vieles an ihr zieht ihn zu ihr hin, und doch fühlt er in ihrer Gegenwart einen Zwang, der ihn hindert, er selbst zu sein. Seltsam in Form und Inhalt ist eines dieser Schreiben. Friedrich bittet die Freundin um Verzeihung, weil er sie durch sein Betragen verletzt hat. Da der ganze Brief aus Andeutungen besteht, die nur von den Beteiligten verstanden werden können, ist es nicht möglich, etwas Positives daraus zu schliessen. Was uns aber daran interessiert, ist die Gemütsbewegung, die in den Worten bebt, und die uns verrät, dass Rahel ihm damals wert war.

---

[1]) B. R. I, 169. [2]) B. R. I, 170. [3]) Ungedruckt.

Dennoch sind die beiden sich nicht nahe gekommen. Aus dem Interesse, das sie einander einflössten, entstand nach Friedrichs Abreise von Berlin nur eine kühle Freundschaft. Zwar scheint er in Jena Rahel ein freundliches Erinnern bewahrt zu haben, wenn wir einem Briefe glauben wollen, den er von dort aus an sie gerichtet hat. Rahel hatte nämlich den Plan, sich nach Jena zu begeben, um eine Zeitlang im Umgang mit Schlegel zu leben. Friedrich drückt in diesem Briefe seine Freude an dem Projekt aus. Er sah sich, wie er behauptet, schon nach jedem Reisewagen um, und erhoffte von Rahel neue Anregung, da er sich mit Tieck „den Winter hindurch recht gründlich zu Ende gesprochen habe“.[1]) Ganz anders äussert er sich über Rahels Besuch, der dann nicht ausgeführt wurde, seinem Bruder Wilhelm gegenüber. Er schreibt an ihn: „Dass die Levi nicht kommt, jetzt wohl in Wesel und Paris ist, und also diesmal dieser Kelch glücklich an uns vorübergegangen, weisst Du wohl schon.“[2]) Dieser Widerspruch zwischen den beiden Briefen lässt uns an seiner Aufrichtigkeit Rahel gegenüber stark zweifeln. Seine freundlich einladenden Worte an sie waren demnach nicht mehr als blosse Höflichkeit, und er scheint wirklich nicht viel persönliche Sympathie für die Gesinnungsgenossin, die so wacker zu seiner Lucinde gehalten, empfunden zu haben.

Vom Jahre 1799 bis 1808 fehlen uns Zeugnisse über den Verkehr zwischen Friedrich und Rahel fast gänzlich. Erst der Briefwechsel Varnhagens und Rahels gibt uns wieder einigen Aufschluss. Äusserlich und innerlich hatten sich inzwischen die beiden voneinander entfernt. Friedrich war in Paris und Köln gewesen und siedelte endlich nach Wien über, während Rahel, abgesehen von einigen Reisen und einem

[1]) Ungedruckt.

[2]) Walzel, Friedrich Schlegels Briefe an Wilhelm S. 483.

längeren Aufenthalt in Paris, stets in Berlin weilte. Als Friedrich 1802 nach Paris kam, hatte Rahel Frankreich schon wieder verlassen. So boten sich keine äusseren Berührungspunkte mehr; aber auch die inneren waren verschwunden. Friedrich Schlegel trat 1808 zum Katholizismus über, Rahel wurde zur Gegnerin dieser reaktionären Strömung. Dennoch blieb Friedrich für Rahel eine interessante Persönlichkeit, die in ihrem Briefwechsel mit Varnhagen eine bedeutende Rolle spielt, und der sie eine rege Teilnahme bewahrte. Als Varnhagen ihr einst ein Berliner Geklatsch, das Friedrich eines aus ganz niedrigen Motiven hervorgehenden Liebesverhältnisses bezichtigte, in überhebendem Tone meldete, nahm sie den ehemaligen Freund gegen diese Verleumdung in Schutz.[1]) Während seines Aufenthaltes in Wien trat Varnhagen Schlegel persönlich nahe und unterliess es nicht, Rahel ausführlich über ihn zu berichten. Er selber befand sich dem seltsamen Manne gegenüber in einem Widerstreit der Empfindungen. „Ich könnte leicht," sagt er, „für Friedrich Schlegels Person heftig gegen Friedrich Schlegels Meinung sprechen."[2]) Auf dem gleichen Standpunkte befand sich Rahel. Die Kluft fühlend, die zwischen ihr und dem einstigen Gesinnungsgenossen sich aufgetan hatte, wünschte sie auch keine durch Varnhagen vermittelte Verbindung mehr mit ihm. Als Varnhagen ihr mitteilte, er habe von ihr gesprochen in Gegenwart Friedrichs, habe sich sogar mit Dorothea brieflich über sie unterhalten, antwortete sie: „Es ist Liebe, dass Du von mir sprichst, und ich sollte danken, wie es mein Herz tut; aber tue mir den Gefallen, sprich nicht von mir! Sie können den Teufel wissen, wie es mit mir, meinem Urteil, meiner Strenge und meinem Geruch für Wahrheit und Strenge steht. Lass mich bei ihnen ruhen!"[3])

[1]) B. V. u. R. I, 40 u. 47. [2]) B. V. u. R. II, 279.
[3]) B. V. u. R. II, 284.

Eine Annäherung fand indessen statt, als Rahel sich im Jahre 1815 in Wien und in dem benachbarten Baden aufhielt. Sie verkehrte oft mit Friedrich und seiner Frau. Doch scheint ihr Verkehr ein recht äusserlicher gewesen zu sein, und seine Hauptbedeutung mag für Rahel darin gelegen haben, dass der gefällige Schlegel ihr Federn zuschnitt; denn auf diese für die briefschreibende Frau wichtige Tatsache beziehen sich zwei Äusserungen Rahels [1]) und ein Brief Friedrichs an sie. [2])

Im August 1815 begab sich Rahel nach Frankfurt, während ihr Gatte erst in Paris, dann in Mannheim seinen diplomatischen Geschäften oblag. Der Bundestag rief auch Friedrich Schlegel in die alte Krönungsstadt, und es entspann sich ein erneuter Verkehr zwischen ihm und Rahel. Hauptsächlich war Dorothea das Band, das die beiden verknüpfte. Rahel empfand stets grosse Sympathie für die liebenswürdige, hingebungsvolle Frau. So schrieb sie 1817 an den Grafen v. Custine: „Die Schlegel hat mir neulich einen lieblichen freundschaftlichen Brief geschrieben: auf einen kleinen Weihnachten von mir. Ich liebe sie sehr!“ [3]) und an ihre Schwester: „Friedrich Schlegel ist beim Bundestage angestellt, ich habe sie viel in Frankfurt gesehen, und noch im Herbst: sie ist vortrefflich, wie sie war, und besser: sie ist fromme Katholikin.“ [4]) Dorothea erwiderte diese freundschaftlichen Gefühle. Sie vertraute Rahel ihre Kümmernisse um den geliebten Gatten an, dessen Stellung in Frankfurt sie durch allerlei Intriguen bedroht sah. [5]) Auch zwischen Rahel und Friedrich spannen sich wieder Fäden gemeinsamer Interessen an. Mit grosser Genugtuung meldete Rahel ihrem Manne, dass sie mit Friedrich „ein wirkliches Gespräch, eine wahrhafte Erörterung“ gehabt,

[1]) B. V. u. R. IV, 116 u. 119. [2]) Ungedruckt.
[3]) B. R. II, 443. [4]) B. R II, 463.
[5]) B. V. u. R. V, 124. 135. 138. 153. 156.

über Theater, Völkerzustände, Stil usw. Sie fühlte sich dadurch sehr geschmeichelt und war stolz darauf, dass trotz der tiefgehenden Meinungsverschiedenheit Friedrich sich mit ihr in eine vertrauliche Diskussion eingelassen hatte. „Mir entgeht keiner der alten Freunde!“ schliesst sie ihren Bericht über die Unterhaltung, „wenn sie nicht toll werden, und vorgeben, Offenbarungen zu haben, die sich ihnen in Bildern, und nicht in Vernunftgründen, in mitzuteilenden, dartun. Dies schreib ich Dir aus Stolz, was Du für ein Kabinettstück von Frau hast.“ [1]) Damit deutet Rahel die Grenze an, die ihrer Übereinstimmung mit Schlegel gesetzt war. Diese Grenze zu überschreiten, konnten sie nicht auf die Dauer vermeiden, wie aus folgender Mitteilung Rahels ersichtlich ist: „Ich bin nach einem guten Schlaf noch schläfrig und angegriffen; drum werd' ich auch nichts von Büchern, die ich lese, nichts von Diskussionen mit Schlegel — endlich über Religion — schreiben; ich attakiere keinen, wenn er sich auch nur hinter eine Religion wie hinter einen Schirm stellte; auch lass' ich mich lange necken; mit einmal aber, und so ist's immer, kommt meine ganze Meinung mir unverhofft, und den anderen zu grösserem Schrecken, als von sonst Störrischen, zum Vorschein. So war's auch hier; und soll nun noch ganz anders kommen. Wir sind aber besser als je mals zusammen.“ [2]) So vermochten auch die religiösen Differenzen ihr gutes Einvernehmen nicht zu stören. Bis zu Ende ihres Frankfurter Aufenthalts verkehrte Rahel häufig und in freundschaftlichster Weise mit den Schlegels.

Ein Brief Friedrichs an Rahel vom Jahre 1818 ist das letzte uns erhaltene Zeugnis ihres direkten Verkehrs. Anlass zu diesem in sehr herzlichem Tone gehaltenen Schreiben bot Dorotheas Reise nach Italien, über die Friedrich der

---

[1]) B. V. u. R. V, 232. [2]) B. V. u. R. V, 285.

Freundin Bericht erstattete. In Rahels schriftlichem Nachlass finden sich ausserdem einige Nummern von Passys „Ölzweigen“ vom Jahre 1820, eine Bearbeitung der Sprüche des Angelus Silesius enthaltend. Eine handschriftlich beigefügte Anmerkung „Von Friedrich Schlegel“ verrät uns den im Blatte nicht genannten Autor und lässt vermuten, dieser habe seinen Aufsatz der sich um Angelus lebhaft interessierenden Rahel zugesandt.

Friedrich Schlegels Name taucht dann im Jahre 1827 nochmals in Rahels Briefen auf. Damals unternahm Varnhagen eine Reise in den Südwesten Deutschlands. In Augsburg hoffte er mit Schlegel zusammenzutreffen, verfehlte ihn aber, was er, wie Rahel, lebhaft bedauerte.[1]) Nach Friedrichs Tode im Jahre 1829 ärgerte sie sich über Wilhelm v. Schütz, der, ein seichter Jünger der romantischen Schule, dem dahingegangenen Meister hohle, wertlose Gedichte widmete. „O dass doch solche Menschen,“ ruft sie aus, „wo es eine Ecke herumgeht, auch so viel Pöbel mit herumlassen müssen!“[2]) Diese Stelle, wie manche andere, zeigt, dass Rahel trotz aller Entfremdung und Gegnerschaft Friedrich einen hohen und einzigen Platz in der deutschen Geistesgeschichte zuwies. Sie hat sich in ihren Briefen oft und scharf gegen seinen unheilvollen Einfluss geäussert. Allein das Grosse, Eigenartige, Bedeutende seines Wesens hat sie stets anerkannt.

Weniger Achtung und Sympathie hatte Rahel für den älteren Bruder, Aug. Wilh. Schlegel, übrig. Sie besuchte seine Berliner Vorlesungen,[3]) doch suchen wir in ihrem Nachlasse vergeblich nach einem Urteil darüber. Von einem persönlichen Verkehr mit ihm meldet sie uns ebenfalls nichts, so dass anzunehmen ist, sie habe ihm fern

---

[1]) B. V. u. R. VI, 181. [2]) B. V. u. R. VI, 201.
[3]) B. R. I, 257.

gestanden. Varnhagen, der ihn in Bonn oft besuchte, schildert ihr gern die Schwächen und Eitelkeiten des Mannes, dessen literarische Laufbahn so glänzend begonnen, und der dann, trotz seiner grossen Verdienste, im Alter dem Gespött der Jungen preisgegeben war. Rahels harte Urteile über einzelne seiner Schriften sind im ersten Teil erwähnt worden. Verächtlich war er ihr besonders später als Gegner Goethes.

In nähere freundschaftliche Beziehung trat Rahel zu dem Dichter der älteren Romantik, zu Ludwig Tieck. Als Schriftsteller hat sie ihn zwar nicht geschätzt; manches harte Urteil über die Gebilde seiner Phantasie ist aus ihrer Feder geflossen. Um so lieber war er ihr als Mensch und als Dramaturg. Über die Entstehung ihres gegenseitigen Verkehrs lässt sich nichts Bestimmtes feststellen. Köpke erzählt, dass Tieck, nachdem er im Jahre 1794 von Erlangen und Göttingen in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, in Rahels Hause Zutritt hatte. Er gehörte aber nicht zu ihren näheren Freunden. Goethe bildete das Band, das sie verknüpfte, ebenso die Anerkennung Flecks, von dessen künstlerischer Grösse beide überzeugt waren.[1]) Auf Rahel scheint der jugendliche Dichter keinen besonderen Eindruck gemacht zu haben. Wenigstens sprechen ihre Briefe in dieser Zeit nur über seine Werke, nie über seine Person. Erst während ihres Exils in Prag im Jahre 1813 trat sie ihm nahe. Ihr gemeinschaftliches Interesse für das Theater brachte sie zusammen. Rahel wohnte bei der Schauspielerin Auguste Brede und führte Tieck bei ihr und bei dem Direktor des Prager Theaters, Liebich, ein. Sie tat sich darauf nicht wenig zu gute; denn sie schlug die Bedeutung des Tieckschen Einflusses auf das Prager Theater hoch an und gratulierte sich, dass sie die Vermittlerrolle hatte

[1]) Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. I. Teil. S. 193.

übernehmen dürfen. Mit grosser Freude erfüllte es sie auch, dass ihr Geschmack in der mimischen Kunst mit dem Tiecks übereinstimmte.[1]) Sie sah den Dichter täglich und war von dem Umgange mit ihm aufs höchste befriedigt. Kein Wunder, dass der Verkehr zwischen den beiden sich fortsetzte, als Tieck im Jahre 1814 in Berlin weilte. Sie trafen sich in der Gesellschaft, er besuchte sie zu Hause und unterhielt sich mit ihr stets in der zwanglosesten, angenehmsten Weise. Rahel war von seinem einfachen, liebenswürdigen Wesen entzückt und schloss ihn von da an in ihr Herz ein. In ihren Briefen redet sie stets im herzlichsten Tone von ihm und bekennt, „dass sie ihn liebt, wie nur sehr wenig Menschen". [2]) Trotzdem entspann sich zwischen ihnen kein regelmässiger Verkehr. Tieck entschwand durch seine Reisen im Ausland und durch seine dauernde Niederlassung in Dresden Rahels Gesichtskreis. Im Jahre 1821 besuchte Rahel auf einer Badereise den Osten Deutschlands wieder und hielt sich kurze Zeit in Dresden auf. Dass sie bei dieser Gelegenheit mit dem alten Freund in Verbindung trat, ist ersichtlich aus einem Briefe Tiecks vom Herbst 1821. Wieder bildet das Theater das verknüpfende Band. Tieck empfiehlt Rahel den Besuch eines Stückes, das er am liebsten mit ihr genossen hätte, woran ihn aber ein Unwohlsein verhinderte.[3]) Von der regen Teilnahme, die Rahel seiner Wirksamkeit bis an ihr Lebensende schenkte, zeugen die Briefe, die sie in den Jahren 1823, 24, 26 und 27 an ihn richtete. Veranlassung dazu boten weniger persönliche als künstlerische Interessen. Im ersten dieser Briefe empfiehlt sie die Schauspielerin Fräulein Pfeiffer, die nachmalige Birch-Pfeiffer, seiner Protektion. Sie ermahnt ihn auch, „hübsch in die Komödie zu gehen", mit

[1]) B. V. u. R. III, 116 u. 123. [2]) B. R. II, 451.
[3]) Ungedruckt.

der Begründung: „Schenken Sie uns Ihre Kritiken, Deutschland braucht's.“ [1]) Ein andermal drückt ihr der Enthusiasmus für Tiecks neuerschienene Reisegedichte die Feder in die Hand,[2]) und im Jahre 1824 fragt sie ihn um die Autorisation zu einer französischen Übersetzung seines Werkes „Der Aufruhr in den Cevennen“, die ein junger Franzose aus ihrer Bekanntschaft zu übernehmen beabsichtigte.[3]) Voll Dankbarkeit wendet sie sich zwei Jahre später an Tieck, um ihn zu bestärken und zu ermutigen in seinem Wirken für die deutsche Bühne, deren Führung sie mit Freuden in seiner kundigen Hand sieht.[4])

Ihr letzter Brief zeigt uns wie alle anderen die Theaterenthusiastin. Mit warmem Lobe empfiehlt sie ihm den Schauspieler Krüger, dessen naturwahre Kunst sie gegen die Iffland'sche Schule ins Feld führt.[5])

Nach Rahels Tode sandte Varnhagen dem Freunde der Verstorbenen die gedruckte Sammlung ihrer Briefe nach Dresden.[6]) Eine Zusendung der zweiten Auflage unterliess er, da Bettina ihm mitteilte, Tieck hätte sich bei ihrem Besuche in Dresden missliebig und feindlich über Rahel geäussert. Dies klärte sich aber durch eine Zuschrift Tiecks als Irrtum auf. Tieck sprach darin mit grosser Freundschaft und Achtung von Rahel. Seine Kritik hatte sich nur auf Einzelheiten der Ansicht und des Urteils bezogen. Von seinem Interesse für die Dahingeschiedene zeugt auch das Anerbieten, Rahels Briefe mit Erläuterungen und Berichtigungen versehen, Varnhagen zuzustellen. So löst sich auch dieser scheinbare Misston in den Beziehungen zwischen Rahel und Tieck in Harmonie auf.

Nicht so harmonisch, aber dafür um so abwechslungsreicher ist Rahels Verhältnis zu Brentano. Sonnenschein

[1]) Briefe an Tieck v. Holtei IV, 141.
[2]) Daselbst S. 142; siehe oben S. 65. [3]) Daselbst S. 147.
[4]) Daselbst S. 149. [5]) Daselbst S. 152. [6]) Daselbst S. 133.

und Sturm lösten sich während der kurzen Periode ihrer Freundschaft ab, wie es bei Brentanos unbeständigem Charakter nicht anders sein konnte. Rahel hatte für ihn anfänglich grosse Sympathie. Sein weiches, biegsames Gemüt zog sie an, sie fühlte sich mit ihm geistesverwandt.[1]) Hemmend für ihre freundschaftlichen Beziehungen war die antijüdische Gesinnung, von welcher Brentano und Arnim durchdrungen waren. In seinen Briefen an den Freund erzählt Arnim gern Judenanekdoten[2]) und begrüsst freudig die Ankündigung eines Werkes von Görres über das Historische und Mythische der christlichen Religion, „das nach seiner inneren Ansicht die Juden vernichtet".[3]) Rahel musste unter diesem Vorurteil leiden. Arnim soll, wie Varnhagen an sie schreibt, ihr mit verehrendster Anhänglichkeit und Bewunderung zugetan gewesen sein, aber später von ihr abgelassen haben, weil ihm eingefallen, sie sei eine Jüdin.[4]) Brentano teilte diese judenfeindliche Stimmung. Im Jahre 1811 schrieb er seine scharfe Satire gegen Juden und Philister. Was er des weiteren gegen die jüdische Gesellschaft überhaupt und gegen Rahel insbesondere geäussert hat, ist nach Steigs Angabe durch Varnhagen, dem Bettina die Briefe des Bruders und des Gatten in Verwahrung gegeben hatte, vernichtet worden mit Ausnahme einer Stelle.[5]) Brentano schrieb am 26. November 1804 von Berlin aus an seine Frau: „Liebe Seele! Von was hab' ich Dir heute alles erzählt? von Madame Levi! nun ja, von dieser soll ich wohl fortfahren. Aber ich glaube, ich habe die Sache bereits erschöpft, wenn ich sage, dass es dort langweilig ist."[6]) Brentano gehörte also nicht zu den Bewunderern Rahels, und wir begreifen es, dass

[1]) B. V. u. R. II, 193 u. 215. [2]) Steig S. 301 u. 305.
[3]) Daselbst S. 290. [4]) B. V. u. R. II, 230.
[5]) Steig S. 295. Vgl. auch R. Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe. Berlin und Stuttgart 1901. S. 612 ff., 623. [6]) Steig S. 122.

Varnhagen, der in seinen „Denkwürdigkeiten“ mit Behagen die rühmenden Aussagen hervorragender Zeitgenossen über den Levinschen Salon hervorhebt, solche unbequeme Urteile der Nachwelt vorenthielt.

Trotz seiner Antipathie gegen die Juden trat Brentano später zu Rahel in Beziehung und zwar durch die Vermittlung Varnhagens. Dieser befand sich im Jahre 1811 als Offizier in Prag, und Brentano besuchte ihn alle Tage, ihn in vertraulichster Offenheit in seine Dichterpläne einweihend. Dies erzählte Varnhagen der Freundin mit grosser Befriedigung und lobte Brentano als Menschen und Dichter.[1]) Rahels Interesse an dem wunderlichen Manne wurde dadurch reger als je, obschon sie sein Vorurteil gegen sie kannte. Varnhagen suchte Brentanos Wohlwollen für die verehrte und geliebte Freundin zu erringen; aber alle diese Bemühungen endeten trotz zeitweiliger scheinbarer Erfolge mit einem vollständigen Fiasko. Der launenhafte Dichter überraschte eines Tages Rahel mit einem beleidigenden Brief, der laut Varnhagens Darstellung hauptsächlich durch die Lust veranlasst war, die Leute zu karikieren. In welch boshaft feindseligem Ton dieses Schreiben gehalten war, sei durch der Empfängerin eigene Worte illustriert. Sie schreibt darüber an Varnhagen: „Er spricht mir ja mit einem wütenden Wünschen von meinem Tode, als wäre ich eine alte böse Kaiserin, die einen Serail von jungen Schönheiten hätte totmartern lassen, worunter ihm eine Geliebte war. Und sag mir um Gottes willen, wo nimmt er das her, dass ich so sehr ambitioniere, unglücklich sein zu wollen? Hunger wünscht er mir auch sous cape. Ich habe mich sehr geärgert; aber zweimal musst' ich doch lachen; als er sagt, ich sei sitzen geblieben und ich sei nicht schön; damit meint er hässlich.“[2]) Rahel zog es vor, dieses Dokument den

[1]) B. V. u. R. II, 170. 187. 213. [2]) B. V. u. R. II, 236.

Augen der Mit- und Nachwelt zu entziehen und mit vollem Recht das zu tun, was Varnhagen unrechtmässigerweise später getan hat, nämlich boshafte Kritik und üble Nachrede unschädlich zu machen. Über das Schicksal des Briefes berichtet sie dem Freunde: „Ich habe Deinen und seinen Brief Linen gegeben, dass sie ihn in ihren Koffer legt; damit kein Bruder, kein Freund, kein Sterblicher ihn finden kann; ich will nicht erleben, dass sie mich könnten so beleidigen lassen, und ich will auch nicht, dass um solche Lumpensache einer Verdruss hätte.“ [1]) Sie war also tief verletzt. Doch schreckte sie vor der Genugtuung, die ihr Varnhagen nachträglich verschaffen wollte, zurück. Auch verzieh sie dem bizarren Menschen bald, der sich seines Unrechts nicht bewusst zu sein schien. „Brentano denkt bis diese Stunde noch gar nicht, Dich verletzt zu haben, sondern spricht davon, wie er Dich in Berlin besuchen wolle, und meint, sich in Witz und Humor pudelnärrisch vor Dir herumgewälzt zu haben“,[2]) schreibt Varnhagen der Freundin. Was diesen selbst betrifft, so war sein Verhalten in der Briefgeschichte kein lobenswertes. Erst gab er es zu, dass Brentano das beleidigende Schriftstück an Rahel sandte, obschon er von seinem Inhalt Kenntnis hatte. Er liess also Rahel ungestraft beschimpfen, und als dann diese über sein Verhalten noch mehr empört war, als über den Brief, wandte er seinen ganzen Groll gegen Brentano. Indessen gehorchte er gern seiner Freundin Befehl, den Beleidiger zu schonen, und verschob klug die Rache auf eine günstige Gelegenheit, die nicht lange auf sich warten liess. Vier Monate nach Absendung des Briefes schreibt Varnhagen an Rahel: „Noch zwei Worte über Brentano. Ich habe ihm vor vier Wochen zwei gewaltige Ohrfeigen beigebracht.“ [3]) Zugleich entwendete er ihm sein

[1]) B. V. u. R. II, 237. [2]) B. V. u. R. II, 248.
[3]) B. V. u. R. II, 286.

handschriftliches Trauerspiel „Aloys und Imelde“ mit der Absicht, ihm das Manuskript nach einem Jahre wiederzugeben. Dies war für den Dichter eine empfindliche Strafe. Mit Recht fürchtete er, nach so langer Unterbrechung werde die ursprüngliche Stimmung, „der Liedesmut“, verloren gehen.[1]) Durch Rahels Bemühungen erhielt er sein Manuskript im Jahre 1814 wieder zurück. Er charakterisierte sie deshalb in einem Briefe an Arnim als kluges, gutmütiges Wesen, dessen einziger Fehler ihre Vertrautheit mit Varnhagen sei.[2]) Gegen diesen hegte Brentano nach dem Scheitern ihrer Freundschaft eine tiefe Abneigung. Er bereute es, dem so ganz anders gearteten Varnhagen einen Einfluss auf sich und sein Schaffen gestattet zu haben. Rückblickend auf seine Beziehungen zu ihm in Prag, singt er in dem Prolog zur „Gründung Prags“:

Einsiedlerisch der Gott den Dichter stellte,
Geheimnis sei Empfangen und Gebären,
Doch, dass es die Betrachtung überwälte,
Drang falsch ein Zeitgespenst in meine Sphären
Mit Modefeuer und mit Modekälte,
Und leicht berücket liess ich es gewähren,
Bis ich entsetzt, getäuschet und verlachet,
Um Lied und Liedesmut beraubt, erwachet.[3])

Dieses Zeitgespenst stand stets trennend zwischen Rahel und Brentano. Als er ihre Freundschaft suchte, trat ihm der Gedanke an Varnhagen störend in den Weg. Ein Jahr nach der Entzweiung mit ihm trafen sich Rahel und Brentano in Prag. Die persönliche Berührung mit dem Dichter liess Rahel ihren Groll schnell vergessen, ja seine Klagen über Varnhagen rührten sie so sehr, dass sie sich auf seine Seite stellte. Besonderen Geschmack fand sie an der kindlichen Naivetät Brentanos. Nur eins be-

[1]) Steig S. 304. [2]) Daselbst S. 316.
[3]) Brentanos Gesammelte Schriften VI, 9.

lästigte sie, seine Schwatzhaftigkeit. Sie fand, er plaudere nicht, wie andere Schwätzer, aus Lust am Plaudern, sondern bloss in der Angst, ein anderer würde sprechen, was ihn sehr ennuyiere.[1]) Rahel wurde beim Zuhören so nervös und ungeduldig, dass sie ihn öfters bat, zu schweigen, oder sich von ihm weg zu Tische rufen liess, um ihn loszuwerden. Nur im Freien konnte sie sein endloses Geplauder ertragen, weil sie dort nicht beständig hinzuhören brauchte.[2]) Neben dem persönlichen entspann sich zwischen ihnen ein ziemlich lebhafter brieflicher Verkehr, durch den sie sich innerlich näher zu kommen suchten. Den Ausgangspunkt bildete Brentanos Zwist mit Varnhagen. Bitter beklagt sich der beleidigte und geschädigte Dichter über das Unrecht, das ihm von Rahels Freund angetan worden ist. In übertriebener Weise bauscht er den Vorfall zu einem sein ganzes Leben verbitternden Ereignisse auf. Er fühlt sich so gekränkt und gepeinigt, dass er fürchtet, er werde sich nie ganz wohl in Rahels Nähe fühlen können, da sie die unschuldige Ursache des Konfliktes sei. Trotzdem bietet er ihr seine Freundschaft an und hofft auf ein gegenseitiges Verstehen. Den kränkenden Brief, den er geschrieben, stellt er als Notwendigkeit hin. Er musste aufrichtig gegen sie sein, musste unverholen seine Meinung über sie äussern und versichert, dies ganz ruhig, ohne allen Groll und Unwillen getan zu haben. Von ihr hat er erwartet, sie werde ihn verstehen und seine Aufrichtigkeit schätzend, ihm zurufen: „Es ist nicht so mit mir, Sie haben sich geirrt, schrecklich geirrt.“[3]) Dann würde er sie „mit Freuden an ein gutes und liebevolles Herz gedrückt haben“.[4]) Auch später

[1]) An diese übersprudelnde Beredsamkeit Brentanos erinnert auch Kerr in seinem „Godwi“ S. 65. [2]) B. V. u. R. III, 130.

[3]) Biographische Porträts von Varnhagen v. Ense. Leipzig 1871. S. 87.

[4]) Daselbst S. 87.

weist er immer wieder auf seinen beleidigenden Brief als auf einen Prüfstein hin. Rahel hätte ihn beantworten müssen, dann wäre ihre Freundschaft gesichert gewesen. Freilich, wir dürfen dieser Behauptung keinen allzu grossen Glauben schenken. Brentano liebte es, mit den Menschen zu spielen, suchte durch Zutraulichkeit oder dreiste Offenheit ihr Interesse zu erwecken, um sie, wenn er sein Ziel erreicht hatte, von sich zu stossen. An Rahel war seine Dreistigkeit abgeprallt, nun suchte er sie durch hingebendes Vertrauen zu gewinnen. Diesem Lockmittel konnte Rahel nicht widerstehen. Sie meinte auch hier eine Mission erfüllen zu können als helfende Freundin. Ohne Besinnen schlug sie daher in Brentanos dargebotene Rechte und suchte ihm durch wohlwollenden Rat das Zusammenleben mit den Menschen, das ihm so schwer fiel, zu erleichtern. Brentano schien dadurch erfreut zu sein. Er glaubte, eine Berührung ihrer Naturen würde eine Vervollkommnung beider bewirken und bedauerte, die Freundschaft Rahels nicht schon längst genossen zu haben. In den schmeichelhaftesten Ausdrücken warb er um ihre Gunst und erhoffte eine wirkliche innige Seelengemeinschaft mit ihr, beruhend auf dem vollsten Vertrauen.[1]) Rahel, hingerissen von Brentanos Worten, öffnete ihm in einem langen, ausführlichen Briefe vom 1. August 1813 ihr Herz. Sie gesteht darin ihre Neigung zu ihm, die selbst durch unfreundliches Abweisen nicht zerstört worden ist. Sein ungerechtes Vorurteil hat in ihr keinen Groll hinterlassen; „rein und lieb“ nimmt sie alles ins Herz auf, was er ihr sagt. Sie wünscht bloss, dass er fortan nur mit seinem Urteil die Menschen richten möchte. Voll bitterer Heftigkeit verwirft sie die Meinung, welche die Welt mit ihrer banalen Auffassung von Gut und Böse, mit ihren

[1]) Biographische Porträts S. 92 f.

niedrig gesteckten Idealen über sie verbreitet hat. Trotzdem hat sie sich tatsächlich Anerkennung errungen. Aber freilich, wie schwer ist ihr dies geworden! „Ich müsste immer rein wie Schnee, ohne Urteil, ohne Vorurteil und meinen Namen auftreten können; wenn ich dies alles wegleben soll, bleibt mir keine ganz reine Bewegung, und ich mache mich nur wieder rein und los durch Zeit. Wo man nichts von mir wusste, womöglich meine Geburt nicht, ist es mir immer gelungen.“ Als hauptsächlichen Vorzug ihres Charakters schildert sie die Gabe, Vertrauen zu erwecken. Viele sind zu ihr gekommen mit ihren grossen und kleinen Leiden, haben ihr gebeichtet und in ihrer Teilnahme Trost gefunden. Aber alle haben dabei nur an sich gedacht. Keinem fiel es ein, dass auch sie ein Innenleben habe mit Freude und Schmerz. Sie war für alle da, keiner für sie. Nur einer bildete eine Ausnahme. Nur einer dachte an sie, nicht nur an sich selbst, Varnhagen. Daher ihre Neigung zu dem jüngeren, unbedeutenderen Manne. So lässt Rahel in diesem Briefe einen wesentlichen Teil ihres Innenlebens an Brentanos Auge vorübergleiten und gibt ihm damit einen Beweis ihrer vertrauensvollen Sympathie.[1]) Brentanos Antwort musste auf Rahel wie ein kalter Wasserstrahl wirken. Denn mit grausamer, mehr als freundschaftlicher Offenheit wirft er Streiflichter auf Rahels Charakter, wie dieser sich in seiner Seele spiegelt. Ihren Brief nennt er ironisch ein „wunderliches, wohlgemeintes Feuerwerk, in dem sie sich gütig vor ihm abbrennt“.[2]) Wenig schmeichelhaft für sie ist der Vergleich, den er zwischen ihnen beiden zieht. Er findet nämlich heraus, dass sein Wesen ein musikalisches ist, während in ihr keine Melodie sei. „Drum,“ schreibt er, „kommt der Takt wunderlich heraus, und lautet häufig,

[1]) Manuskript. [2]) Biogr. Porträts S. 97.

bei der stummsten, schönsten Musik Ihrer geheimsten Seele, wie eine Trommel oder wie das Klopfen einer Totenuhr, oder wie das Hacken eines Spechts im Wald, manchmal auch wie die sieben Schläge der heiligen Veme oder wie eine Kinderquarre.“ [1]) Eine andere, für Brentanos paradoxe Art charakteristische Stelle lautet: „Der Wunsch, mit Ihnen allein zu sein, ist daraus entsprungen, weil ich hier keine Gesellschaft gesehen, die etwas wert gewesen, und wie es mir vorkommt, als wären Sie immer in der schlechtesten gewesen, und zwar dermassen, dass ich mit Ihnen sogar ohne Sie selbst sein möchte. Woher kommt es, dass ich Sie bis jetzt nie, auch in Ihren besten Momenten nicht, rührend feierlich, heilig begeistert, gross und schön in irgend einem Gedanken oder Wort gefunden habe? Hat Ihre Seele kein Hemd ohne Naht, wie Herr Jesus eins von der Mutter Gottes trug, und wie der Mond eins von seiner Mutter hat, das mit ihm wächst und enger wird, o! ich komme immer auf dasselbe. Ihre Seele hat kein Fleisch; die Blättergerippe sind zierlich, welche die Ameise skelettiert, man kann sie in Gebetbücher legen; aber nur als memento mori.“ [2]) — Besonders widerlich ist Brentano der Umstand, dass sie von Verehrern und Anhängern umringt ist, was er ihre „Koterie“ nennt. Noch offener und rücksichtsloser spricht er sich in einem zweiten Briefe aus. Zuerst kritisiert er ihren Stil. „Ich habe Ihren sehr wunderlichen Brief wieder gelesen, Sie, Unglückliche, können wirklich nicht schreiben, vielleicht auch nicht sprechen. Wie kommen Sie zu den entsetzlichen Ausdrücken „urgent, stupid, acharnirt, satisfaction“? Der erste und dritte ist so grässlich, dass sie, gegen eine Amme gesprochen, ihr die Milch in den Brüsten könnte gerinnen machen.“ [3]) Dann greift er wieder ihren Charakter an. Sie ist in

[1]) Biogr. Porträts S. 99. [2]) Daselbst S. 103. [3]) Daselbst S. 104.

seinen Augen zur Fratze verdorben worden durch die sündhafte Vergötterung, deren Gegenstand sie war. Er charakterisiert sie als eine Abnormität, eine „Übergestaltete", so geworden, weil sie nur „von sich selbst lebt und von der Natur", statt aus göttlichen Quellen zu schöpfen. Nur der Heiland kann sie erlösen; denn ihr fehlt „die innere Heiligung, der lebendige Glaube, die Versöhnung mit dem ganzen Leben". Daher wünscht er ihr „einen innigen, grossen und heiligenden Beruf, ein Verschmähen der Sünde ohne Sophisterei, und der Welt ohne Hypochondrie, eine Entzückung zu Visionen ohne Hysterie, den Verlust des Talentes, alles verstehen und dulden zu können, einen inneren Abscheu gegen alles, was, und wäre es auch auf eine graziöse Weise, ausser dem Gesetze des Herrn lebt, eine innere Busse aller eigenen Schuld, und ein Ausschliessen des zierlichen Teufelsadvokaten, aus der Rechtfertigung Ihres eigenen Lebens."[1])

Wer wollte leugnen, dass in dieser Kritik Brentanos etwas Wahres liegt? Dem Dichter mag ähnliches vorgeschwebt haben wie Gottfried Keller, als er in einem Briefe an Emil Kuh sein scharfes Urteil über Rahel fällte.[2]) Rahel war durch den Kultus, der mit ihr getrieben wurde, zu einem gesteigerten Selbstgefühl und einer wohlgefälligen Selbstbespiegelung getrieben worden, die auch den heutigen Leser ihrer Briefe nicht angenehm berührt. Sie war zerrissen und zwiespältig, uneins mit sich und der Welt, weil sie, der romantischen Ichtheorie getreu, ihre ganze Weltanschauung auf ihr Innenleben gründete und keine bestimmte, positiv gegebene äussere Grundlage annehmen konnte und wollte. Sie gleicht dem heutigen modernen Menschen, der aus ähnlichen Gründen der Dekadenz verfällt. In ihr war etwas Dekadentes. Dies hatte

[1]) Biogr. Porträts S. 112. [2]) Bächtold, Gottfried Keller III, 187.

Brentano richtig erkannt. Allein, ob er das Recht hatte, dies so unumwunden und in so taktloser Weise ihr gegenüber zu äussern, ist dennoch zweifelhaft. Gerade eine so sensitive, auf sich allein und den Glauben an sich gestellte Natur, wie Rahel war, hätte zarter angefasst werden müssen. So ist es denn nicht zum Verwundern, dass sie verletzt und erzürnt den Verkehr mit ihm abbrach. Sie verstanden sich nicht. „Ich habe ihm den Handel aufgesagt," schrieb sie an ihre Schwägerin. Sie verlangte von ihren Freunden „eine gewisse sittliche Sicherheit und gesellige Artigkeit", die sie bei Brentano nicht fand. Bald nannte er sie seine beste Freundin, bald beschimpfte er sie und „sprach ihr jede menschliche Eigenschaft ab".[1]) Clemens meinte es zwar auch jetzt nicht böse und versicherte, sie missverstehe ihn. Doch nun war er Rahel unleidlich geworden, und als sie im Jahre 1815 einen seiner Brüder in Gesellschaft traf, da weckte sein Benehmen nicht sowohl ihre alte Zuneigung zu Brentano als ihren Widerwillen. Denn bei ihm fand sie die Fehler wieder, die ihr Clemens entfremdet hatten, und energisch wandte sie sich von ihm und Bettinen ab. „Hat mir doch Clemens und Bettina die ganze angeborene Liebe für sie ganz ausgerissen. Sie gefallen mir nicht mehr."[2])

Völlig erstorben war indessen ihr Interesse an Brentano nicht. Vierzehn Jahre später, im Jahre 1829, besuchte Varnhagen seinen ehemaligen Freund in Coblenz. Mit der alten Teilnahme erkundigte sich der sonst so veränderte Dichter nach dem Ergehen und Wirken Rahels. Bei dieser erweckte die Schilderung von Brentanos Geisteszustand die lebhafteste Teilnahme. Was ihr Varnhagen über dessen „gedrücktes Dasein" schrieb, gab ihr Anlass zu psychologischen Betrachtungen. Der Mensch soll nach ihrer

[1]) B. R. II, 165. [2]) B. V. u. R. IV, 304.

Überzeugung den herben Kelch des Lebens tapfer leeren. Nur so kommt er dazu, das Süsse zu kosten, das in jedem bitteren Tropfen enthalten ist. Nur durch den Kampf erstarkt der Mensch zum grossen, sittlichen Charakter. Wer ihm feige ausweicht, das Unangenehme umgeht, erschlafft wie Brentano. Die Trägheit seines Charakters war sein Schicksal. Auch sein Versinken im Katholizismus war in ihren Augen sittliche Faulheit, durch die er mehr und mehr verkommen musste.[1])

So verliefen trotz der Sympathie Rahels für Brentano ihre gegenseitigen Annäherungsversuche resultatlos und machen einen mehr peinlichen als erfreulichen Eindruck. Noch weniger schien eine Harmonie möglich zu sein zwischen Rahel und Bettina. Rahels „sie gefallen mir nicht mehr!“ galt Bruder und Schwester. Überdies war auch von Bettinas Seite ein freundliches Entgegenkommen nicht zu erwarten; denn sie teilte Arnims und Brentanos Antipathie gegen die Juden. Sie hatte deshalb, wie Clemens, ein schlimmes Vorurteil gegen Rahel und liess sich dadurch lange abhalten, diese näher kennen zu lernen. Auch spielte zwischen den zwei Frauen die Eitelkeit eine Rolle. Sie waren Rivalinnen. Die beiden Sterne der schöngeistigen Berliner Gesellschaft suchten sich gegenseitig zu überstrahlen. Beide zogen die bedeutenden Männer an, jede auf ihre Weise, und wenn dies nun Bettina bei einigen leichter gelang, so konnte Rahel ihren Neid nicht ganz unterdrücken. Ihr Ärger über den Erfolg Bettinens klingt deutlich durch in den Briefen an Varnhagen. Dieser überbot seine Gattin in der Herabsetzung ihrer Nebenbuhlerin; denn der Gedanke, dass ein anderes weibliches Wesen an seine Rahel heranreiche, war ihm unerträglich. Deshalb urteilte er über Bettina hart und lieblos, als Rahel ihm mitteilte, Ranke sei von

[1]) B. V. u. R. VI, 391.

Frau von Arnim bezaubert, während er sie vernachlässige. Er schalt Bettina eine schamlose, freche Lügnerin, die es bei ihm ganz und gar verspielt habe.[1]) Später wendete sich das Blatt. Während einer längeren Abwesenheit Varnhagens fanden sich die beiden Frauen. Rahel war für Bettinas Freundlichkeit leicht zugänglich. Sie hatte immer die liebenswürdigen Eigenschaften der Geschwister Brentano geschätzt und es bedauert, dass ihre glänzenden Gaben durch einige Schatten verdunkelt wurden. Wie sie Varnhagen schreibt, besuchte Bettina sie häufig und erfreute sie durch Äusserungen wärmster Sympathie und Anerkennung. Rahel ergeht sich in den detailliertesten Schilderungen ihres Zusammenseins, und voller Stolz, Bettinens Herz endlich errungen zu haben, sendet sie dem Gatten als Beleg ihres intimen Umganges zwei Billette der neuen Freundin, worin diese ihren Geist und ihre Güte preist. Auch die Briefe Bettinas an Rahel sind ein Zeugnis ihres vertraulichen Verkehrs.[2]) Gern begehrte Bettina den Rat der älteren Freundin und erkannte den Gewinn, den sie aus ihrem anregenden Umgang zog. Rahel nötigte sie, die noch unentwickelten Anlagen ihres Wesens klar zu erkennen und wurde ihr so zur fördernden Lehrerin. Auch mit Varnhagen stand sie nun auf gutem Fusse. Sein Urteil lautete jetzt mild, entschuldigend, ja enthusiastisch. Nach Rahels Tode sah Bettina in ihm einen treuen Freund und Berater. Als Witwe wandte sie sich in schwierigen Angelegenheiten an den klugen Weltmann.

---

[1]) B. V. u. R. VI, 154.

[2]) Die Briefe Bettinas an Rahel und Varnhagen sind unter dem Titel „Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina v. Arnim“ durch Ludmilla Assing veröffentlicht worden. Eine genaue Vergleichung mit den Originalen hat keine wesentlichen Differenzen ergeben, so dass die Arbeit der Herausgeberin als eine gewissenhafte und treue bezeichnet werden darf.

Aus Varnhagens Aufzeichnungen ist zu ersehen, dass seine Freundschaft nicht so aufrichtig war, wie das ihm entgegengebrachte Vertrauen. In kleinlicher, klatschsüchtiger Weise trug er alles Nachteilige, das er von Bettinas Aufführung erfahren konnte, zusammen, und wenn er hie und da die seltene Frau anerkennt, so macht dies neben den anderen Äusserungen den Eindruck unwahren, heuchlerischen Lobes. In ihren Briefen an Varnhagen gedenkt Bettina der verstorbenen Rahel in liebevoller Erinnerung. Sie rühmt ihre Güte, ihre Grossmut, den Reichtum ihres Innern, ihr Eingehen in das Individuelle und die daraus resultierende Nachsicht mit den Schwächen anderer. Inniger, verständnisvoller hat wohl niemand für das „Buch Rahel" gedankt als sie in ihrem Briefe an Varnhagen vom 5. August 1833: „Rahel verdient dies Totenopfer. Sie haben durch dieses Buch bewirkt, was ihres Lebens angelegte Zwecke waren, nämlich Vertrauen, verwandte Geistesliebe, Genuss ihres herrlichen Gemüts; tausend Blüten solcher Liebe werden durch dies Buch erschlossen, die sonst nie hervorgekeimt wären; ja und dass ich dies einfache Bild brauche: wie andere die Grabesstätte mit Blumen bepflanzen, so haben Sie diese kräftigen geistigen Pflanzen, am Grabe zwar, aber ohne Umzäunung gesetzt, sie werden ihren Samen weitertragen und ohne End' blühen. Wie soll ich sagen? Die Liebe zu dem liebevollen Geist, der in diesem Buche waltet, wird sich vermehren und ausbreiten, wie die einfachsten Wiesenblumen; und denken Sie sich den Geist Ihrer Frau, der zu diesen Blumen herablächelt."[1])

In solch liebevoller Weise urteilte Bettina über Rahel. Rahel ihrerseits, nachdem sie den Weg zu Bettinens Herzen gefunden, bewunderte neidlos ihren sprühenden, funkelnden Geist. Sie fühlte sich von ihr erfrischt und wollte

[1]) Briefe von Stägemann, Metternich, Heine u. Bettina v. Arnim. Leipzig 1865. S. 319.

ihr nicht mehr den Rang ablaufen. „Ich will nicht brillieren, ich will Blitzendes sehen.“ [1]) So ergänzten sich nach Besiegung aller Vorurteile und Eitelkeiten die beiden Naturen zu harmonischem Zusammenklang, und ob die Welt sich weiter streiten mochte, welche von ihnen mehr zu schätzen sei, sie selber, Bettina und Rahel, hatten sich in gegenseitiger Anerkennung vereinigt.

Unter den Vertretern der späteren Romantik fand Rahel einen begeisterten Verehrer in Fouqué. Sie lernte ihn zuerst als Dichter, dann als Menschen kennen. Sie las seinen „Galmy“ und seinen „Sigurd“, und beide Werke fanden ihren Beifall. Wie hoch sie „Sigurd“ schätzte, ist bei der Darstellung ihrer literarischen Beziehungen zur Romantik nachgewiesen worden. Die Lektüre dieses Buches erregte in ihr den Wunsch, mit dem Dichter in persönliche Beziehung zu treten. Die Vermittlung übernahm Varnhagen, Fouqués Genosse im Nordsternbund. Er sandte dem Freunde Rahels begeistertes Lob seines Sigurd, und im März 1809 besuchte Fouqué Rahel zum ersten Male in Berlin. Der gegenseitige Eindruck war günstig, so dass sich an diesen Besuch ein ziemlich reger Briefwechsel knüpfte. Fouqué empfand das Bedürfnis, der stärkeren Freundin das Herz zu öffnen. Wie Marwitz, Varnhagen und Prinz Louis Ferdinand fand er an ihrer kraftvollen Individualität eine Stütze. Er zeigt in seinen Briefen ein fast weibliches Anlehnungsbedürfnis und erzählt ihr das grösste und das kleinste aus seinem Leben. Er schildert und erklärt ihr seinen Hang zur Einsamkeit, seine gesellschaftliche Unbeholfenheit und spricht in begeistertem Lobe von seinem Erzieher, dem Grafen v. Schmettau, dessen reine Liebe zu seiner Mutter der Welt Anlass gab, ihn für seinen Vater zu halten. Er weiht sie ein in seine Vatersorgen

[1]) B. V. u. R. VI, 282.

und Vaterfreuden, in den Gang seiner dichterischen Produktion, in die religiöse Entwicklung, die er durchgemacht hat, und gibt ihr den grössten Beweis des Vertrauens, indem er, der Gatte und Vater, ihr die Liebe zu einer verheirateten Frau entdeckt, die er als Idealbild im Herzen trägt. Wir lernen Fouqué aus diesen Briefen kennen als die lebendige Verwirklichung seiner idealen Rittergestalten. Sein Wahlspruch lautet:

„A Dieu mon âme,
Ma vie au Roi,
Mon cœur aux Dames,
L'honneur pour moi."

Sein Verhältnis zu Gott, zu König und Vaterland und zu den Frauen ist ganz und gar mittelalterlich. Fouqué ist gläubiger Christ. Von seiner Jugendzeit spricht er als von der Zeit des Irrens. Damals suchte er noch sein Heil in kühnen menschlichen Gedanken, in philosophischen Systemen. Er ging an das Christentum heran aus poetischem Interesse, um eine romantische Mythe kennen zu lernen, und fand die Wahrheit. Jetzt hat er die „individuelle Schlange" in seiner Brust getötet und sich in den Willen Gottes ergeben. Er sucht nicht mehr und forscht nicht mehr, er ist im seligsten Besitz und Genuss des Heils. Neben der Bibel bietet ihm die höchste Erbauung Jakob Böhme, den er auch Rahel zugänglich zu machen hofft. — Fouqué ist begeisterter preussischer Patriot, der für König und Vaterland sein Blut vergiessen möchte. Angeleitet von Schmettau hat er sich in eine ideale Ansicht vom Kriegerstande hineingelebt und spricht davon stets in jugendlichem Enthusiasmus. Seine Liebe zu den Frauen ist die des Ritters zu seiner Dame. In reiner Minne, ohne Begehren, sieht er zu der Geliebten auf als zu einer Heiligen.

Kein Wunder, dass Rahel, die kräftige Persönlichkeit, die an das Leben reale Anforderungen stellt, an dem

träumenden, in einer vergangenen Welt lebenden Ritter manches zu tadeln und zu erziehen findet. Sie ist mit seinem Hang zur Einsamkeit nicht einverstanden, auch nicht, wenn dieser das Resultat eines grossen Schmerzes ist. Der Schmerz soll den Menschen nicht „wegdrücken", er soll uns „bekräftigen, erfrischen, erneuen, urbar machen zu allem".[1]) Der menschliche Umgang ist in ihren Augen Lebensbedingung, namentlich für den Dichter. „Ihnen fehlt das Leben innerhalb der fünf Sinne", schreibt sie ihm, „das nähere, täglich emotionierende, blutumtreibende, wortausstossende und gestaltvollere lebendige Gedanken absetzende."[2]) Damit weist sie unumwunden hin auf Fouqués Schwäche. Fernab vom Getriebe der Welt lebend, hat er keinen lebendigen Kontakt mit den Menschen; darum schafft er auch keine lebendigen Gestalten. Überhaupt hat Rahel kein Verständnis für einsiedlerische Neigungen, sie, deren Beruf die Geselligkeit ist. Mit einem energischen „Sie sollen kein Eremit sein! ich habe keinen Sinn dafür! — nur für Eremiten-Gedanken mitten unter Menschen!"[3]) weist sie den neugewonnenen Freund zurecht. Sympathischer ist ihr seine Vaterzärtlichkeit. Sie ist selber eine leidenschaftliche Kinderfreundin und findet deshalb Geschmack an Fouqués Berichten über sein Töchterchen Marie. Wenn er ihr aber die religiöse Erziehung der Kleinen schildert, dann ist sie nicht einverstanden. Nach ihrer Ansicht sollen die Kinder die Bibel nicht lesen, das läuft Rahels ganzem religiösen Denken und Fühlen zuwider. Die Offenbarung soll sich der junge Mensch nicht von aussen aufdringen lassen, sie soll in seinem Innern erstehen. Über dieses Thema entspinnt sich zwischen Fouqué und Rahel eine interessante Diskussion. Der Vater will sein Kind vor den Irrungen bewahren, die er durchgemacht hat,

[1]) B. R. I, 439. [2]) B. R. I, 440. [3]) B. R. I, 440.

indem er es von Anfang an zu der rechten Quelle hinleitet; für Rahel führt der Weg dahin durch Kampf, den jeder Mensch für sich allein durchringen muss. Fouqué ist der durch den Glauben schon erschlaffte Repräsentant der Spätromantik, Rahel ist noch immer die kühn strebende Vertreterin einer früheren schönen Periode der Romantik. Zwischen ihnen gibt es keine Einigung; auch der von Fouqué gepriesene Böhme scheint auf Rahel keinen überzeugenden Eindruck gemacht zu haben. Wenigstens hören wir nirgends eine derartige Andeutung, obschon Fouqué ihr die Werke des Theosophen mit grossen Hoffnungen auf eine gegenseitige geistige Annäherung übersandte.

Der Gegensatz zwischen beiden Naturen zeigt sich in interessanter Weise auch in der Art, wie Rahel Fouqués Liebesbekenntnis aufnimmt. Schüchtern und verschämt gesteht der Dichter, dass eine lichtvolle Erscheinung als holde Muse in sein Leben getreten sei. Verliebt will er nicht sein. Das Gefühl, das ihn erfüllt, ist reinerer, höherer Art. Er begehrt die Geliebte nicht mehr zu sehen, ihre leibliche Gegenwart ist ihm nicht Bedürfnis. Ein schmerzloses Entsagen klingt aus seinen Worten. Rahel fasst die Sache von ihrem hedonistischen Standpunkte ganz anders auf. Warum entsagen? Glücklich der, welcher Liebe empfinden kann! Er soll sich ihrer nicht schämen, auch wenn sie nicht von den Verhältnissen begünstigt und sanktioniert ist. „Könnt' ich Sie nur für verliebt halten! — was sie mir verbieten — von der Liebe kann man nichts Absurdes sagen, sagt Chamfort",[1]) ruft sie ihm zu, und nach einer prächtigen Lobpreisung der Liebe: „Ich freue mich, dass Sie von dem Zauber getroffen sind. Ohne das Glück, namenlos zu lieben, ist die Erde mir ein unverständlicher, ängstlicher Klumpen."[2]) Viel kräftiger,

[1]) B. R. I, 553. [2]) B. R. I, 554.

tiefer, freier, ehrlicher klingen ihre Worte, als die zage, jünglinghafte Gefühlsäusserung Fouqués. Wenn dieser von äusseren Hindernissen, wie Entfernung usw., spricht, die ihn von der Geliebten trennen, so lässt dies Rahel nicht gelten. Er soll hinreisen, er soll sie nicht verzagt aufgeben und sich mit der blossen Vorstellung des Schönsten „abängstigen und ableben", wo ihm die Wirklichkeit Lebenstau bieten könnte. Hier hören wir die romantische, glücksdurstige Fürsprecherin der Liebe, die keine Schranken kennt dem Rechte des Herzens gegenüber.

Verschieden wie das Innenleben, ist auch die Ausdrucksweise der beiden Schreibenden. Rahel selber charakterisiert treffend den Unterschied: „Wie exerzierte Soldaten mit schönen Uniformen steht alles von Ihnen da; und meine Worte, wie die zusammengelaufenen Rebellen mit Knitteln!"[1]) Gewiss, Fouqués geordnete Soldatenreihen machen einen harmonischeren Eindruck als Rahels Rebellen; aber diese sind interessanter, individueller. In wohlgefügten Perioden fliessen Fouqués Gedanken dahin. Da ist nichts der Korrektur oder Ergänzung Bedürftiges. Man merkt, dass der Schreibende in einsamer Abgeschlossenheit, arm an neuen Eindrücken, Zeit und Musse hat, jedes Gefühl, jeden Gedanken sich ausleben zu lassen und in möglichst adäquater Form sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Der Lesende hat nichts zu erraten und nichts zu Ende zu denken, Phantasie und Verstand bleiben bei der Lektüre von Fouqués Briefen rein rezeptiv; darum möchte man oft schneller vorwärts eilen als der Schreibende, ungeduldig sucht man nach neuen, anderen Gedanken. Ganz anders schreibt Rahel. Ihre Gedanken und Gefühlsfragmente brechen heftig, beinahe gewaltsam hervor. Sie ist so reich an inneren Schätzen, dass sie sie ungezählt und ungeordnet

[1]) B. R. I, 585.

hervorwirft. Für den oberflächlichen Leser ist es oft schwer, aus dem Gebotenen einen Sinn herauszufinden. Wer sich aber tiefer in ihre Briefe hineinliest, der findet eine Fülle origineller Gedanken, bei denen er gern verweilt, und wir begreifen es, wie formgewandte, aber gedankenarme Schriftsteller, wie ein Fouqué und ein Varnhagen, in Rahel ihre Ergänzung fanden. Fouqué ist denn auch Rahel dankbar und zeigt sich in überschwenglichem Lobe für ihre Briefe erkenntlich. Weniger erbaut ist nach den ersten Frühlingstrieben der jungen Freundschaft Rahel. Sie fühlt sich bald ernüchtert und lässt sich durch die schmeichelhaften Äusserungen Fouqués nicht bestechen. Schon im Jahre 1812 schreibt sie Varnhagen: „Fouqué sah ich viermal; er veralbert sich ganz. Trotz seines Lobes, welches er mir zukommen lässt, muss ich's finden und Dir sagen.“ [1]) Sie beklagt sich, dass er trotz seiner Briefe, mit denen er ihr „ernste, gutgemeinte Antworten abgepresst“, nichts mit ihr spreche. Seine Äusserungen über Goethe empören sie. Wenn Fouqué behauptet, Goethe habe keine Religion, so schiebt er damit „eine unverständliche Welt“ zwischen sie beide und bewirkt, dass auch Rahel „perplex in Stummheit sinkt“. Von Fouqués Christentum spricht sie höchst verächtlich. Es ist in ihren Augen beschränkt und eigensinnig und weit entfernt von wahrer Religion.[2])

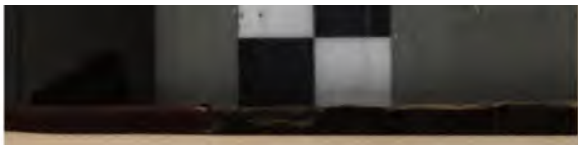
Es ist also leicht begreiflich, dass ein regelmässiger brieflicher Verkehr zwischen zwei so verschiedenen Naturen nicht lange Bestand haben konnte. Der Krieg brachte eine Unterbrechung, und die Beziehungen zwischen Rahel und Fouqué wurden nachher nicht mehr in der alten Herzlichkeit angeknüpft. Die Korrespondenz schweigt ganz bis zum Jahre 1823. Die alte Freundschaft, welche Fouqué und Varnhagen verband, gab wieder Anlass zu vereinzelten schriftlichen Mitteilungen, die jedoch weit entfernt waren

[1]) B. V. u. R. II, 233. [2]) B. V. u. R. II, 233.

von der Vertraulichkeit der früheren Herzensergüsse. Im Jahre 1829 wandte sich Fouqué, um Stoff für seine Berlinischen Blätter verlegen, mit der dringenden Bitte um einen Beitrag an Varnhagen. Dieser sandte ihm eine Sammlung Rahelscher Aussprüche, die er aus Briefen und Tagebuchblättern sorgfältig herausgeschrieben hatte. Mit Freuden griff Fouqué nach der originellen Gabe und veröffentlichte sie mit dem schon zitierten schmeichelhaften Motto in seinem Journal. Das gegenseitige Verhältnis blieb aber trotz dieser literarischen Annäherung ein kühl freundschaftliches. Die Korrespondenz beschränkte sich auf einige von Ehrfurcht und formeller Höflichkeit diktierte Schreiben des Dichters, der nun den gichtkranken Ritter hervorkehrt, welcher in seinen Kavalierspflichten durch die Gebrechen des Alters gehindert ist. — Die Freundschaft zwischen den zwei grundverschiedenen Menschen klingt aus in einen fremdfreundlichen Ton. Der Enthusiasmus Rahels für den Verfasser des Sigurd ist nach und nach erloschen im Verkehr mit dem Menschen Fouqué. Beide sind mit der Romantik verknüpft, allein ihre Weltanschauung war so verschieden wie Morgen und Abend, wie der jugendlich strebende Friedrich Schlegel und der spätere reaktionäre Konvertit desselben Namens.[1])

Als die Träger der romantischen Ideen ihre geistige Schwungkraft verloren hatten, da wandte sich die nimmermüde alternde Frau dem neu aufstrebenden Geschlechte zu. Um sie sammelte sich ein Kreis jugendlich gärender Talente, unter denen sie gleichgesinnte Freunde und Anhänger fand. Sie wurde die Lehrerin Jungdeutschlands.

[1]) Während Rahels Äusserungen über Fouqué ihren im Buche „Rahel“ und im Briefwechsel Varnhagen-Rahel veröffentlichten Briefen entnommen wurden, sind Fouqués Briefe an Rahel, die uns einen klaren Einblick in das Verhältnis zwischen den beiden gewähren, ungedruckt.



Schluss.

Die vorliegende Arbeit wollte die Stellung fixieren, die Rahel zur Romantik eingenommen hat. Das Ergebnis ist zum Teil ein negatives, indem wir Rahel nicht in allen Punkten als Romantikerin fassen dürfen. Das positive Resultat soll in folgendem ganz kurz zusammengefasst werden.

Rahel teilte mit der Romantik vor allem den Individualismus und die daraus entspringenden sozialen Ideen: freie Liebe und Frauenemanzipation. In religiöser Beziehung war Rahel ebenfalls Individualistin im Sinn und Geiste Schleiermachers. Sie fordert, dass jeder Mensch seine eigene Offenbarung habe und sich nicht der allgemeinen Tradition unterwerfe. Politisch ist sie durch ihre freiheitlichen Ideen mit der Frühromantik verknüpft und steht mit ihr auf dem Plan im Kampfe für die Unabhängigkeit des Vaterlandes. Auch in Literatur und Kunst lassen sich zwischen ihr und den Romantikern deutliche Berührungspunkte finden. Sie wirkt durch Aphorismen, wie Novalis und Friedrich Schlegel, sie hat dieselben dramaturgischen Bestrebungen, wie Tieck. Als begeisterte Goethe-Verehrerin und Gegnerin Schillers gehört sie ebenfalls ins romantische Lager.

So ist sie mit tausend Fäden verknüpft mit der Jugendepoche der Romantik. Dies erklärt sich leicht aus ihrer Umgebung. Mit Friedrich Schlegel, Tieck, Brentano, Bettina stand sie in freundschaftlichen Beziehungen, und ihr Gatte Varnhagen selbst war ein Abkömmling der romantischen Schule.

Als die Romantik sich überlebt hatte, sogar in ihren Urhebern, da wirkten ihre Ideen fort in Rahel. Bei ihr fanden sie die Jungdeutschen, von ihr vernahmen sie die verklungenen Töne wieder, die Schlegel und seine Genossen einst begeistert angestimmt hatten. Was wir an romantischen Gedanken in den Werken der Jungdeutschen finden, ist ihnen zum Teil durch Rahel überliefert worden. Ihre literarische Bedeutung liegt hauptsächlich darin, dass sie die Vermittlerin gewesen ist zwischen Romantik und Jungdeutschland.

LITERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN.
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. JOSEF SCHICK, o. ö. Professor an der Universität München
und
Dr. M. Frh. v. WALDBERG, a. o. Professor an der Universität Heidelberg
XXVIII. HEFT

Rahel Varnhagen
und die Romantik

Von

Dr. EMMA GRAF

Berlin
Verlag von Emil Felber
1903

Ladenpreis 2.20 M.; Subskriptionspreis 2.— M.

Ankündigung.

Literarhistorische Forschungen.

Herausgegeben von

Dr. Josef Schick, o. ö. Professor an der Universität München

und

Dr. M. Frhr. v. Waldberg, a. o. Professor an der Universität Heidelberg

---

Die „L. F." sollen eine Sammelstelle für Arbeiten aus dem Gebiete der Literaturgeschichte sein, die durch ihren Umfang von der Veröffentlichung in Fachzeitschriften ausgeschlossen sind, aber ihres wissenschaftlichen Wertes wegen eine weitere Verbreitung beanspruchen dürfen. In erster Reihe sind Unternehmungen zur germanischen und vergleichenden Literaturgeschichte in Aussicht genommen, doch sollen auch gelegentlich Forschungen über romanische Literaturen, Veröffentlichung von Texten, Urkundenpublikationen sowie methodologische Abhandlungen willkommen sein. — Neben den Arbeiten der Fachgenossen, die den Herausgebern zum Abdruck anvertraut werden, sollen besonders die von letzteren angeregten und geförderten Untersuchungen jüngerer Forscher in sorgsamer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen.

Die „Literarhistorischen Forschungen" erscheinen in zwanglosen Heften von verschiedenem Umfang. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Heft 1. **Machiavelli and the Elizabethan Drama.** Von Edward Meyer. 4.— M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 2. **Über Friedrich Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker".** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Von Richard Schwinger. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 3. **Lady Pembroke.** Mit Abdruck ihres „Mark Antony". Von Alice H. Luce. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 4. **Benjamin Neukirch, das Haupt der dritten schlesischen Schule.** Von Wilhelm Dorn. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 5. **William Shakespeares Lehrjahre.** Von Gregor Sarrazin. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 6. **Das deutsche Madrigal.** Von Karl Vossler. 3.50 M., Subskriptionspreis 3.— M.

„ 7. **Robinson und Robinsonaden.** Bibliographie, Geschichte, Kritik. Von Hermann Ullrich. I. Bibliographie. 9.— M., Subskriptionspreis 8.— M.

„ 8. **Der Einfluss der deutschen Literatur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.** Von Karl Menne. I. Periode der Übersetzungen; Fabel- und Idyllendichtung; Klopstocks „Messias"; Übersicht über das Drama. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20 M.

„ 9. **"Les Echecs amoureux".** Von E. Sieper. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 10. **Das deutsche Soldatenstück des achtzehnten Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm.** Von K. H. von Stockmayer. 5.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

(Fortsetzung 3. Umschlagseite.)

Verlag von Emil Felber in Berlin

(Fortsetzung von voriger Seite.)

Heft 11. **Owenus und die deutschen Epigrammatiker des XVII. Jahrhunderts.** Von Erich Urban. 1.60 M., Subskriptionspreis 1.40 M.

„ 12. **Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance.** Von Karl Vossler. 2.— M., Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 13. **König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury.** Von Gustav Liebau. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 14. **The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and Others.** Edited with an Introduction, Notes and Glossary by Harvey Carson Grumbine. 7.— M., Subskriptionspreis 6.— M.

„ 15. **John Heywood's "The Spider and the Flie".** Ein Kulturbild aus dem XVI. Jahrhundert. Von Dr. Jakob Haber. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 16. **Victor Hugos Dramen** mit besonderer Berücksichtigung ihrer Frauencharaktere. Von A. Steumer. 8.— M., Subskriptionspreis 7.— M.

„ 17. **Müller von Itzehoe. Sein Leben und seine Werke.** Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im achtzehnten Jahrhundert. Von Albert Brand. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20.

„ 18. **Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur.** Von Michael Öftering. 4.— Mk. Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 19. **Thomas Kyd's Spanish Tragedy.** Herausgegeben von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. 7.— M., Subskriptionspreis 6.20 M.

„ 20. **Wort und Bedeutung in Goethes Sprache.** Von Ewald A. Boucke. 5.— M., Subskriptionspreis 4.40 M.

„ 21. **Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite".** Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen von Werner Deetjen. 4.— M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 22. **Luigi Pulci and the Morgant Maggiore.** By Lewis Einstein, M.-A. 2.— M., Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 23. **Der Refrain in der französischen Chanson.** Von Gustav Thurau. 12.— M., Subskriptionspreis 10.60 M.

„ 24. **Ludwig Tiecks Lyrik.** Eine Untersuchung von Wilhelm Miessner. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20 M.

„ 25. **Der Mannheimer Shakespeare.** Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen von Dr. Hermann Uhde-Bernays. 2.— M., Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 26. **Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy.** Von Rudolf Schoenwerth. 8.— M., Subskriptionspreis 7.— Mk.

„ 27. **Heines Verhältnis zu Byron.** Von Felix Melchior. 3.50 M., Subskriptionspreis 3.— M.

„ 28. **Rahel Varnhagen und ihr Verhältnis zur Romantik.** Von E. Graf. 2.20 M., Subskriptionspreis 2.— M.

„ 29. **Das alte deutsche Volkslied,** besonders des 16. Jahrhunderts, nach seinen formelhaften Elementen betrachtet. Von Albert Daur. (Unter der Presse.)

Bei Subskription auf mindestens sechs aufeinanderfolgende Hefte der ganzen Sammlung oder einzelner Literaturen wird ein ermässigter Subskriptionspreis gewährt.

Verlag von Emil Felber in Berlin

Lord Byron's Werke. In kritischen Texten mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Eugen Kölbing.

— Bd. I. The Siege of Corinth. 3.— M.
— Bd. II. The Prisoner of Chillon and other poems. 7.— M.

Englische Textbibliothek. Herausgegeben von Johannes Hoops.

Heft 1. **Byron's Prisoner of Chillon.** Herausgegeben von Eugen Kölbing. 1.60 M.
„ 2. **John Gay's Singspiele.** Herausgegeben von Gregor Sarrazin. 3.— M.
„ 3. **Keats' Hyperion.** Herausgegeben von Johannes Hoops. 1.60 M.
„ 4. **Fieldings Tom Thumb.** Herausgegeben von Felix Lindner. 1.60 M.
„ 5. **Shelley's Epipsychidion und Adonais.** Herausgegeben von Richard Ackermann. 1.60 M.
„ 6. **Shakespeare's Tempest.** Herausgegeben von Albrecht Wagner. 2.— M.
„ 7. **Chaucers Pardoner's Tale.** A critical edition. Herausgegeben von John Koch. 3.— M.
„ 8. **Die älteste mittelenglische Version der Assumptio Mariae.** Herausgegeben von Emil Hackauf. 3.— M.

Quellenschriften zur neueren deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. Herausgegeben von Albert Leitzmann.

— Bd. I. Briefe von Wilhelm v. Humboldt an Georg Heinrich Ludwig Nicolovius. Herausgegeben von R. Haym. Mit 2 Anhängen. 3.— M.
— Bd. II. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. Herausgegeben von K. Schüddekopf. 1. Hälfte. 5.— M.
— Bd. III. Tagebuch Wilhelm v. Humboldts von seiner Reise nach Norddeutschland im Jahre 1796. Herausgegeben von Albert Leitzmann. 3.— M.
— Bd. IV. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. 2. Hälfte. 5.— M.

Alexander Tille, Die Faustsplitter in der Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Nach den ältesten Quellen herausgegeben. 35.— M.

Veit Valentin, Ästhetische Schriften.

1. Bd. Alfred Rethel. 1.50 M.
2. Bd. Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit dargestellt. 5.40 M., geb. 6.50.

Hermann Wunderlich, Unsere Umgangssprache in der Eigenart ihrer Satzfügungen dargestellt. 4.50 M., geb. 5.50 M.

Studien zum germanischen Alliterationsvers.

1. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers I. Kritik der bisherigen Theorien. 2.40 M.
2. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers II. Die Metrik des Beowulfliedes. 2.40 M.
3. **Friedrich Graz,** Die Metrik der sog. Caedmonschen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage. 4.— M.
4. **B. Kuhnke,** Der rhythmische Bau der alliterierenden Langzeile in der mittelenglischen Romanze Sir Gawayn and the Grene Knight. 3.— M.

H. Richter, Percy Bysshe Shelley. M. d. Bildnis des Dichters. 10.— M.

Gregor Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis. 3.— M.

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Herausgegeben von Professor Dr. W. Wetz, Freiburg i. B., und Professor Dr. J. Collin in Göttingen. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 14 M.

Oldenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.